Petru BEJAN

Spectrele criticii

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE*

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE* (3)

Petru BEJAN (n. 25 octombrie 1963, în Hălăuceşti, jud. Iaşi) este directorul Departamentului de Filosofie din cadrul Universității „Al.I. Cuza" Iaşi, editor al revistei *Hermeneia – Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism,* preşedinte al Fundaţiei Academice Axis, membru al AICA (Asociația Internațională a Criticilor de Artă). Domenii de interes: estetică, istoria şi filosofia artei, antropologie artistică, critica de artă, hermeneutică, semiotică vizuală. Este autor, între altele, al volumelor *Istoria semnului în patristică şi scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăţilor* (2004), *Amurgul frumosului* (2012), *Lumea artei. Tîrcoale critico-hermeneutice* (2012). Colaborează la volumele *Cultură şi personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Limitele interpretării* (2001), *Interpretare şi ideologie* (2002), *Adversus Heresis. Filosofie creştină şi dialog cultural* (2007), *Estetica și artele astăzi* (2010), *Knowledge and Action within the Knowledge Based Society* (2011), *La Géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthetique et politique* (Mimesis France, Paris, 2012), *L'action. Penser la vie, „agir" la pensée* (Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2013), *Vigne, vin et orders monastique en Europe. Une longue historie* (Université de Bourgogne, Chaire UNESCO, Dijon, 2013), *The problem of Identities in South Eastern Europe and Human Rights* (T.C. Maltepe University, Istanbul, 2014).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

BEJAN, PETRU

Spectrele criticii / Petru Bejan. - Iaşi : Editura Fundaţiei Academice AXIS, 2014

ISBN 978-606-8528-03-8

7

Pe coperta I – Jules Joseph Lefebvre, *La vérité* (Adevărul)
Pe copeta IV – Zamfira Bîrzu, *Portret*

ISBN: 978-606-8528-03-8

Petru BEJAN

Spectrele criticii

Editura Fundaţiei Academice Axis
Iaşi – 2014

CUPRINS

Ambiguitățile criticii 9
Din nou, *acasă* 19
Salonul promisiunilor 24
Cărțile lui Tajó 27
Trei expoziții, două vernisaje, același autor (Constantin Tofan) 31
„Amintirile" Angelei Tomaselli 35
Portrete în cuvinte 39
Arta din Jurassic Park 60
Cum se filosofează cu ciocanul? 64
Sinteze și antiteze contemporane 68
Ritmuri atemporale 72
Deschideri spre Cer (Gabriela Dobre) 76
„Rețete" artistice din Munții Retezat 80
Învățăturile Deltei 84
Un pictor de metafore (Horea Cucerzan) 88
Retorica echilibrelor (Alexandru I. Grosu) 92
Iacobeni – un Balcic bucovinean? 96
Memoria ferestrelor (Aurel Stanciu) 100
„Icoanele" frivolității (Vladimir Șetran) 104
Sub cupola artei contemporane... 108

Artiști din afara artei 112
Reverențe portretistice (Manuell Mănăstireanu) 117
Îngerii Crăciunului 120
Geometrii secrete (Cristian Ungureanu) 124
Parcursuri grafice (Atena Simionescu) 128
Un arhitect al perspectivelor (Ioan Vînău) 132
Proba labirintului (Ana-Maria Negară) 135
„Omul-grijă" al lui Mircea Roman 139
Paradisul Verde în nouă viziuni 144
Portrete ale absenței (Delia Andrieș) 147
Solilocvii picturale (Liliana Goncearuc) 151
Panoramări urbane 154
Eminescu, în cărțile artiștilor 157
Nostalgii identitare (Anca Seel) 161
Corpul și retorica gestuală 165
Revizuiri necesare (Iftimie Bârleanu) 169
Secvențele lui Eugen Dornescu 173
Ioan Ponta – armonii picturale 177
Explorator prin Căi Lactee (N. Ciochină) 180
La cules de îngeri (Ecaterina Ajder) 183
Galerii și fundații… regale 187
Semne și „diseminări" grafice 191
Povești în culori (Mihaela Pavăl) 195
Figuri ale puterii 199
Interferențe… Note despre frumos, sublim și inefabil 203
Două feluri de „a sta locului" 208
Ciocolată roșie și zîmbete amare (D. Baba) 211

Farmecul simplității (Gheorghe Ciobanu) 215
Ce ne lipsește? 219
Despre viață și tandrețe (Niculai Moroșan) 223
Sinestezie și erotism (Mihai Tarași) 227
„Inginerii" anatomice (Ilie Krasovschi) 231
„Galeriile" intimității 234
Escalade fotografice în Himalaya 238
Autoportrete în oglindă (Dimitrie Loghin) 242
Erotismul interior 246
Despre lucrurile simple, dar neprețuite 250
Baronul Löwendal pe „scena" posterității 254
Visătorul lucid (Eugen Crăciun) 258
Încercuind absențe, cu Maxim Dumitraș 262
Tensiuni cromatice 266
Sacrul, icoana și tabloul 269
La aniversare (Bogdan Bârleanu) 273
Sculptorul și Golgota lui (George Apostu) 277
Daruri „otrăvite" 282
Călătorind cu Dragoș Pătrașcu, după 30 de ani 286
Sărbătorile privirii 290
Contemporani și postmoderni 294
Metafore vizuale 298
Prin „galeriile" artei... 302

Ambiguitățile criticii

Într-o intervenție din 1967, făcută la unul din congresele AICA (Asociația Internațională a Criticilor de Artă) și reluată într-un tom publicat la noi cîțiva ani mai tîrziu (*Estetică și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976), René Berger (estetician, istoric și critic de artă elvețian) se întreba dacă este posibil să configurăm un statut ferm, incontestabil, al chiar specializării revendicate de participanții la eveniment. Care este „locul" criticii de artă? Poate fi aceasta atașată „științelor" socotite exacte? Sau, mai curînd, celor sociale și umaniste? Ce anume particularizează și distinge o preocupare de felul celei invocate? Se justifică prejudecățile care îi atribuie un rol periferic, ancilar și chiar parazitar în raport cu artele vizuale – pe de o parte, cu estetica și filosofia – pe de alta? Este critica de artă o activitate evazivă, duplicitară și, drept urmare, „suspectă"?

Departe de a fi fost doar simple exerciții retorice, astfel de interogații ascund o reală îngrijorare, valabilă și acum cîteva decenii, dar – din păcate – și în vremurile noastre. „Artiștii n-au decît o stimă mediocră pentru critici care, după ei, sînt atît incompetenți cît și inutili. Criticii nu fac o impresie mai bună nici în fața specialiștilor: istoricii, filosofii și esteticienii îi consideră prea legați de actualitate ca să poată face o treabă serioasă. Principala lor lipsă este «distanțarea în timp» despre care știm că pentru savant constituie condiția însăși a obiectivității. Publicul se artă oare mai

îngăduitor? Abia. Chiar atunci cînd declară că nu «înțelege» și criticii se străduiesc, în modul cel mai onesc cu putință, să-i propună argumente, își atrag de obicei o remarcă în genul acesta: «oare artistul este conștient de toate chestiile astea pe care le spui?» urmată de un surîs de circumstanță. Uneori chiar, neîncrederea merge pînă la suspiciune. Criticii nu sînt oare în combinație cu negustorii? Și se știe că suspiciunea nu cunoaște nici un fel de limite…”

După cum se poate observa, dubiile formulate de René Berger vizează mai puțin critica în genere, cît prestațiile contestabile ale criticilor ori situații în care bunele lor intenții par nesocotite sau receptate în chip părtinitor. Unele din rezerve sînt, de bună seamă, justificate. Ele sancționează în fapt caracterul excesiv protocolar al intervenției critice, superficialitatea, improvizația și, adesea, interesul colateral care o scot din matca firească, sănătoasă și, de ce nu? eminamente necesară.

Dacă este convingător articulat, discursul critic identifică și discerne semnificații, propune analogii, compară elementele, stabilește corespondențe și filiații, interpretează și evaluează. Atîta vreme cît alege în cunoștință de cauză, criticul ierarhizează și legitimează, oferind indicii asupra valorii celui vizat, semnalînd și promovînd meritele – dacă, bineînțeles, este cazul. Autoritatea acestuia, gustul, flerul și erudiția, greutatea argumentelor, disponibilitatea comprehensivă, talentul oratoric și cel scriitoricesc sînt decisive pe traseul carierei artistice. Nu cunosc artiști care să fi primit o confirmare publică fără aportul substanțial al criticii sau în răspăr față de ea. Fervoarea cu care aceștia colecționează fiecare cronică favorabilă, fiecare propoziție apreciativă,

fiecare semn de încurajare mă fac să cred că instituția criticii a fost și este încă indispensabilă.

Statutul criticii de artă trebuie căutat nu în cadrele metodologice ale științelor, indiferent de natura lor, „pozitivă" sau „exactă", umanistă sau speculativă. Ca și în filosofie, există o „științificitate" inerentă, de ordin istoric și conceptual, în jurul căreia se fortifică datele competenței specifice. Demersul critic mobilizează atît abilități cognitive, cît și discursive, însă nu se limitează la acestea. Într-un atare context, biblioteca este doar punctul de plecare. În afara galeriei sau a muzeului, adică excluzînd locurile în care este practicată efectiv, critica se contrazice pe sine. Mai mult decît teorie pură sau retorică aplicată, ea este *atitudine*, angajare, acțiune motivată axiologic și cultural. Poate de aceea definițiile care i se dau satisfac doar în mică măsură.

*

Pîndită de mondenitate și protocol, critica de artă pare a fi percepută astăzi drept un gen infam, evaziv și alunecos; ea se sustrage tiparelor ferme, predictibile, rareori fiind asumată ca destin profesional sau vocație definitivă. Secundară față de preocupările curente ale protagoniștilor, critica plastică se exersează ocazional, „printre altele", funcție de capriciile feluritelor evenimente care o condiționează. Privind retrospectiv, observăm că puțini sînt autorii consacrați care nu au făcut altceva decît critică. O atare îndeletnicire se deprinde „din mers" sau din experiență, cîtă vreme nu există școli care să te învețe cum să o practici ireproșabil, „ca la carte", nici „rețete" care să-i asigure o funcționare fără cusur. De aici, poate, și ușoara sublicitare culturală în

raport cu aplicațiile similare din alte domenii. Cum s-ar explica suspiciunile și precaritățile care, evident, însoțesc discursul critic în mai toate ipostazele publice?

Stimată și detestată în egală măsură, critica specifică artelor vizuale îmbină talentul scriitoricesc și prestația locvace, abilitățile epice ale cronicarului cu elocința spontană a oratorului. Astfel de calități nu sînt întotdeauna la îndemînă, nici distribuite echitabil în aceeași persoană. Nu-i întotdeauna suficient să scrii bine, cum nici doar să vorbești frumos. Criticul este solicitat să se pronunțe în situații care presupun și mobilizare speculativă, dar și eschive sau replieri strategice. Este pusă în joc o adevărată echilibristică langajieră menită să concilieze tonalitățile celebrative dictate de moment cu severitatea „judecăților" de gust, jubilațiile ideii cu derizoriul faptului cotidian. Indiferent de context, patetismul elogiativ netemperat este la fel de caraghios ca și sobrietățile evaluative supradimensionate.

În una și aceeași intervenție se întîlnesc, deopotrivă, fermitatea și prudența, observația subtilă și clișeul, densitatea speculativă și superficialitatea. Criticii criticilor sînt, de regulă, nemiloși, sancționînd cu asprime orice slăbiciune sau ezitare. Tocmai de aceea, spațiul ocupat de critica artei este mai curînd unul al solemnităților inaugurale, al retoricii encomiastice și complicităților care nu distrug, ci încurajează. Statistic vorbind, ponderea criticii „demolatoare" este derizorie în raport cu cea „pozitivă" sau laudativă. Nu cumva găsim tocmai aici un semn al precarității despre care vorbeam?

De bună seamă, există mai multe moduri de a face critică. Tipul familiar atît publicului cît și artiștilor pare a fi cel de întîmpinare, pliat pe expectanțele imediate ale

autorilor și, adesea, ale participanților la vernisaje. Prezente într-o măsură simțitor diminuată, critica speculativă (de idei), la fel ca și cea interpretativă, minimizează referințele la autori, subliniind în schimb aportul problematic, stilistic sau de mesaj al operelor expuse.

Ce anume i se reproșează îndeobște criticului? Complezența, nesinceritatea, moderația, lipsa de agresivitate. Ca și în alte cazuri, publicul ar prefera tratamente mai „ascuțite", contondente, asemănătoare execuțiilor reci și sîngeroase din vremea ghilotinei. De ce nu i se oferă satisfacție? De ce nu acceptă criticul rolul gîdelui necruțător? Poate critica neacuzînd, adică fără ca „victimele" să facă obiectul unor „deconstrucții" publice rușinoase? Aș răspunde afirmativ...

*

Primul rol al criticului este acela de exercitare a unei opțiuni. El alege despre cine să scrie sau să vorbească, știind *ab initio* că nu va mulțumi pe toată lumea. Dacă întrevede o brumă de valoare, va opta să-i invoce cu precădere pe artiștii în care investește timp și încredere. Solidarizarea se construiește pe un vector al discursului favorabil, însă coerent argumentat. Omisiunile – premeditate sau nu – sînt chiar mai dureroase. Uneori este preferabil să fii criticat, chiar și aspru, decît neluat în seamă. Riscurile sînt reciproce. Dacă scrii despre cîteva zeci de artiști meritorii, vor fi alte cîteva mii îndrituite să te desconsidere sau chiar să te urască...

Criticul trece în majoritatea cazurilor drept un personaj antipatic. Sufocat de caruselul evenimentelor, va simți la un

moment dat nevoia unei detașări. Este semn că și-a devenit sieși antipatic. Istoric și critic de artă în tinerețe, Andrei Pleșu descria în *Ochiul și lucrurile*, cu inteligent sarcasm, momentul „sațietății" de sine: „Vei ajunge să nu-ți mai tolerezi complezențele, regia de camuflaj a propriilor nelămuriri, micile abilități de ocazie. Te vei sătura de severitățile tale. Te vei sătura, în egală măsură, și de indulgențele tale (la care, uneori, norme de convenienţă socială te obligă)... Știi bine că nimeni nu deține criterii infailibile de judecată, că valorile se infirmă sau se confirmă fără intervenția ta, dacă nu chiar în pofida ei. Că din sutele de artiști despre care trebuie să vorbești cu «competență» unii sînt de pe acum condamnați la anonimat, iar ceilalți pot oricînd să scape vigilențelor tale. Știi bine că e barbar și nemilostiv să desființezi într-un sfert de pagină eforturile de cîțiva ani ale unui artist, fie el și mediocru. La fel știi bine că e inept să aprobi totul, sau, mai rău, să te scalzi în lăcrimoase exaze ori de cîte ori ai în față un carton înrămat. Te simți mereu constrîns să faci răul pe care nu-l voiești, ratînd binele pe care-l cauți".

Iată de ce, în ochii multora, critica plastică trece drept o preocupare mai curînd evazivă, inclasabilă, oarecum duplicitară, greu de încadrat în tipare ferme, predictibile. Unele dubii vizează ambalajul lingvistic utilizat, deseori ambiguu, esoteric și pretenţios, altele – finalitatea vizată sau presupusul ei partizanat. Putem vorbi despre „inocență" în critică? Este aceasta din urmă străină oricărei forme de interes? Sînt licite și justificate *parti-pris*-urile asumate?

Nu cred să existe critic care să fi fost ocolit de întrebări „binevoitoare", simulînd deopotrivă curiozitatea și vigilența, menite a determina coordonatele precise ale *poziționării*

sale (De partea cui ești? Ce artist îți place? Pe cine nu agreezi?). Spectrul opțiunilor posibile este, de bună seamă, destul de limitat. Poți fi, bunăoară, de partea „generației tinere" sau de cea a artiștilor „consacrați", „cu experiență" și recunoaștere, aflați la zenitul carierei. Poți fi anturat de „aventurieri" postmoderni (radicali, ironici, superficiali sau frivoli), majoritatea quasi-anonimi, ori de „clasicii" consecvenți, recomandați de fidela și prelunga exersare a acelorași motive. Poți fi de partea venerabililor „slujitori ai frumosului" sau, dimpotrivă, de partea celor care îl sfidează, persiflează sau nesocotesc. Te poți ralia mai degrabă „conceptualilor", experimentalilor și artiștilor performativi, ignorîndu-i superior pe „tehnicieni" sau pe cei ce excelează în dexterități „manuale". Poți fi, în ultimă instanță, de partea artiștilor în genere sau cu totul împotriva lor.

*

Critica aplicată artelor vizuale are – se știe – un profil aparte. Petrecîndu-se direct, în fața publicului și a autorului, ea evită pe cît posibil asprimile și contondențele fals-justițiare. Diplomația discursivă a vernisajului descurajează, de regulă, patosul acuzator sau atmosfera eminamente ostilă, familiară execuțiilor cu public. Profilul criticului este diferit de cel al comisarului de poliție, investit cu misiunea de a identifica neapărat cusururi sau delicte, dar și de cel al procurorului inflexibil, solicitînd pedepse din oficiu. Regula hermeneutică a „carității" sau a „dispoziției favorabile" te îndeamnă să admiți că în oferta cuiva ai putea găsi ceva bun, vrednic de reținut și promovat. Severitățile – dacă este cazul – pot și trebuie să fie formulate; nu neapărat abrupt și

incriminant, cît aluziv și ironic. Rolul criticului nu mai este cel de judeca și sancționa vulnerabilitățile, ci de a discerne, evalua și înțelege. Funcție de acestea își exercită *prerogativa opțiunii*; el alege, astfel, în acord cu propriile scopuri și așteptări.

Astăzi însă, tot mai mult, criticul este cel ales, artiștii asociindu-l anumitor grupuri de interese și proiectelor pe care acestea le gestionează. Din această postură, *parti-pris*-ul este și îngăduit, și util, criticii oferind, în măsura posibilităților, susținere practică și legitimitate estetică. Uneori, aceștia păstrează ritmul generației partenere, confundîndu-se cu aceasta. Îi pot urmări îndeaproape evoluția, creșterile și descreșterile; pot, în egală măsură, să împrumute din inerțiile și șabloanele acesteia, încremenind în proiecte vetuste sau expirate.

Există un mod facil de a face critică, situîndu-te invariabil de partea celor „consacrați" sau răsfățați cu aura succesului. Riscul inadecvării, în astfel de situații, pare eludat. Mai dificil este să-ți îndrepți atenția spre nou-veniți, spre debutanți, pariind pe șansele lor virtuale; prea puțini sînt cei dispuși să le acorde „cecuri în alb", fără garanția vreunei confirmări ulterioare.

În ce mă privește, am cultivat voit un anume echivoc, evitînd poziționările exclusive și definitive. Sînt, cu certitudine, de partea celor care m-au ales în ultimii ani să-i însoțesc în proiectele lor. Fac însă diferență între artistul capabil să articuleze un mesaj și cel incapabil; disting artistul comercial și negustor, de cel romantic și visător; deosebesc artistul care s-a compromis rușinos, de cel care nu a făcut-o, și nici nu-și propune să o facă; disting artistul susținut de sistem, de cel nevoit să înoate împotriva lui. Știu că este

mai grav să cauționezi o mediocritate care și-a ratat toate șansele, chiar ajungînd la senectute, decît să greșești involuntar, mizînd pe imprevizibilul tinereții. Mi-ar plăcea să cred că n-am greșit prea mult în alegerile făcute...

*

Volumul de față evocă selectiv cîteva din „spectrele" criticii de artă, pornind de la praxisul nemijlocit al acesteia. Sînt vizate, deopotrivă, ariile de cuprindere și aplicabilitate, cîmpurile de contaminare și dispersie, așteptările și confirmările, iluziile și promisiunile, urmele și latențele acesteia, așa cum „se văd" pe simezele prezentului. O critică „spectrală" se dorește generoasă în intenții și neîngrădită în posibilități. Paginile următoare dau prioritate interpretării, conexiunilor ideatice, întîlnirilor faste dintre imagine și concept, reprezentare și mesaj, artă și filosofie.

Din nou, *acasă*

Problematica identitară este resuscitată la „Cupola" ieșeană, într-o expoziție de grup circumscrisă conceptului de *acasă*. Curatoriat de *Claudiu Ciobanu*, proiectul continuă un altul, cu aceeași denumire, derulat în urmă cu trei ani. Dacă într-o primă aplicare erau urmărite semnificațiile spațiale, localizabile, ale termenului (țară, oraș, cartier, bloc, apartament, stradă), de această dată sînt invocate reperele subiective, personale, care dau seamă despre adecvările și idiosincraziile în raport cu habitatul propriu. Cînd anume ne considerăm *acasă*? Unde „ne fuge gîndul" la auzul acestui cuvînt? Care-i sînt rezonanțele afective? Mai avem intimitate în cazul vecinătăților locative stînjenitoare? Este *acasă* un loc de refugiu salvator? Sau, dimpotrivă, unul al penitenței asumate. Subiectul în discuție, tocmai datorită ambiguității sale, se pretează atît asocierilor conjuncturale, cît și abordărilor inteligente, care minimizează hazardul și improvizația.

Există, fără îndoială, un *acasă* idilic și idealizat, pe care-l evocăm nostalgic. Deși banalizat prin uzură, cuvîntul „nostalgie" are o încărcătură semantică aparte. Compus din *nostos* (întoarcere) și *algos* (chin, suferință), el sugerează replierea „dureroasă" spre trecut, reconstituirea imaginară a acelui „paradis" inaugural, pierdut odată cu inocența copilăriei. Într-o lectură metafizică, *acasă* este limba maternă, dar și locul strămoșilor, al mormintelor, „patria" din inima

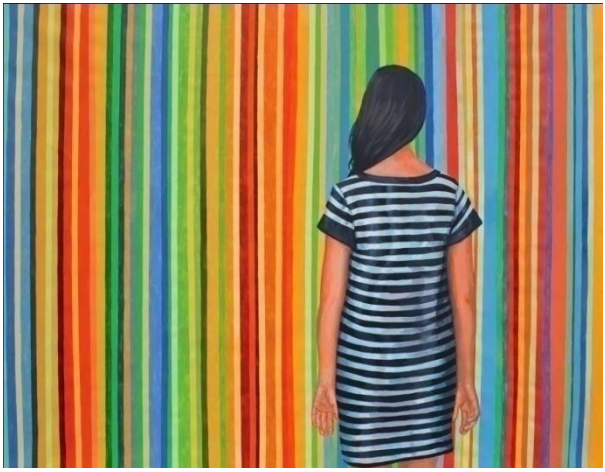
fiecăruia. El trimite retrospectiv spre „rădăcini”, spre centrul propriei lumi afective (satul, casa părintească, gura sobei, bucătăria – cu amprenta olfactivă de neuitat). Familia, prietenii apropiați, comunitatea locală se recunosc aici. Patriotismul și naționalismul sînt formele publice, exterioare, ale entuziasmului identitar, cele care ne fixează într-un „dispozitiv de înrădăcinare” bazat pe mituri și prejudecăți autarhice, uneori paseiste și xenofobe. „Drumul spre patrie al omului modern”, invocat de romantici, este unul către recuperarea identității subminate de „ceilalți”, percepuți ca diferiți.

Eugen Alupopanu, *Blood donor for artistic purpose*

Vorbim însă și despre un *acasă* opresiv, dat de situarea în spații improprii – strîmte, cenușii sau insalubre. Disconfortul este resimțit ca sufocare, neliniște sau teamă. „Eterna reîntoarcere” la precaritatea cotidiană devine sursă de îngrijorare. Situația este asemănătoare unui exil, doar că unul consumat în proximitate, în chiar interiorul țării tale. Găsim aici motivația nomadismului voluntar, a dislocărilor programate spre „în afară”, pentru a găsi *departe,* printre străini, o altă casă, ceva mai ospitalieră.

Vocabularul plastic ilustrează ambele tendințe. Nostalgiile identitare, la noi sau la alții, sînt transpuse în lucrări care exaltă spiritul localist, provincial, odată cu farmecul și pitorescul ținuturilor natale. După experiența celor două războaie mondiale, acroșajul identitar se estompează în favoarea unei deschideri cosmopolite, care eludează orice referință la traumele „dezrădăcinărilor” repetate. Expresionismul abstract american (Jackson Pollock, Barnett Newman, Franz Kline, Mark Rothko) renunță la orice figurație, optînd pentru cadre minimaliste, adesea monocrome, în care ideile de „specific” și „diferență” se topesc pe suprafața pînzelor.

Expoziția de la „Cupola” propune abordări în registre expresive diferite. Un *acasă* idilizat și domestic poate fi vizualizat în majoritatea compozițiilor feminine. Marinela Botez își pictează spatele, ascunzînd privitorilor semnele maternității incipiente. Miruna Nicolaev schițează universul policrom al copilăriei, retrăit odată cu propriul copil – scufundat în mulțimea jucăriilor familiare. Claudia Costea pictează pe o masă pătratele unei table de șah, invitîndu-și publicul să încerce bucuriile taifasului și convivialității. Pentru Sabina Borhan, imaginea bunicului surprins bărbierindu-se îi trezește amintiri plăcute...



Marinela Botez, *Five monts*

Unele din lucrări pot fi citite într-un filtru mai curînd critic. Claudiu Ciobanu, de pildă, se imaginează prizonierul unui cub de sticlă transparent, metaforă vizuală a apartamentului de bloc, în care echilibrul este instabil. Intimitatea îi este subminată de privirile colocatarilor afectați de boala curiozității. Adrian Crîșmaru documentează situații în care oamenii obișnuiți își cîștigă cu greu mijloacele de subzistență. Pentru vînzătoarea de ouă, gîndul la „acasă" o face să suporte gerul iernii și inconvenientele muncii sale. Eugen Alupopanu ilustrează în mai multe tablouri etapele unui *performance* în care donează sînge. Pentru a putea picta în țara ta (întîmplător, România), trebuie să-ți vinzi sîngele. Cu prețul acestuia, artistul cumpără cele necesare pentru a lucra. Sîngele întreține astfel și arta, și viața. Profesorul Mihai Tarași, la rîndu-i, surprinde în tușe apocaliptice un peisaj post-urban; lumea își pierde contururile obișnuite,

formele se diluează sau dispar, lăsînd să se întrevadă doar perspectiva unui orizont indefinit.

Claudiu Ciobanu, *Blank Space Project*

Mizînd pe o formulă expozițională destul de omogenă, proiectul de la „Cupola" readuce în atenție legăturile dintre artă și spațiu, cu adecvările și neconcordanțele reciproce. Pe lîngă atúurile compoziționale incontestabile, unul din meritele artiștilor ieșeni constă în curajul asumării libere, dezinhibate, a unei teme parazitate adesea de viruși ideologizanți.

Salonul promisiunilor

Generațiile culturale au o logică a evoluției aproape indiferentă la condiționările strict biologice. Ordinea naturii este îndeobște previzibilă; generațiile, în acest context, păstrează cadența temporală obișnuită, cea care separă maturitatea de copilărie, timpul părinților de cel al copiilor, „avansul" bătrînilor față de precocitatea mai tinerilor. Fatalitatea ereditară, se știe, funcționează succesiv. Datorită decalajului inevitabil, odraslele iau „distanță" față de genitori, socotindu-i pe aceștia din urmă „depășiți" sau vădit anacronici. În literatură, muzică sau artă, primenirile se fac mai rapid, adesea imprevizibil și după criterii conjuncturale. Pînă la 30-40 de ani, personalitățile sînt deja profilate, reclamînd o firească recunoaștere exterioară. Uneori confirmările vin mult prea tîrziu, alteori deloc. În artă, cel puțin, tinerețea nu este automat un atú al valorii, cum nici bătrînețea un stigmat irevocabil al decadenței.

Organizat la World Trade Center din Iași, *Salonul 35* reunește majoritatea artiștilor vizuali ieșeni din noua generație. Cifra în cauză este, de altfel, și o barieră temporală impusă participanților, marcînd vîrsta maximă pînă la care se pot ralia evenimentului desfășurat cu scadență anuală. Trecute în prealabil printr-un filtru critic selectiv, lucrările ilustrează preocupările curente ale celor aflați la început de carieră, dar angajați în aproximarea unor „rețete" stilistice personale. Numărul impresionant al expozanților (elevi, studenți, masteranzi, absolvenți) contrazice prejudecățile vreunei

„oboseli” sau „crize” în registrul praxisului artistic. Sînt etalate în incinta spațiosului hotel mai toate genurile vizuale: pictură, grafică, sculptură, lucrări textile, ceramice, metalice, în hîrtie, digitale… Proiectele colective și instalațiile video au făcut obiectul unei secțiuni distincte, accesibile *on-line*.

Ana Maria Ţugui,
Autoportret

Vlad Ştefan Mititelu,
a II-a

Ioana Laura Croitoru,
Departe

Departe de a decepționa, diversitatea proiectelor vorbește despre libertățile artistice asumate, dar și despre posibilitățile inepuizabile de combinare a semnelor plastice. Între debutanți, se detașează cîțiva din elevii Liceului de Artă „Octav Băncilă”: Ana-Maria Țugui (colaj textil), Răzvan-Iulian Arghir (grafică), Loredana-Andreea Grosu (pictură abstractă). Suprind la fel de plăcut graficienii: Dan Andrei Morteci, Bogdan Grozavu, Paul Petru Nedelcu, Ștefan Amatiesei (colaj digital). Pictura este ceva mai consistent reprezentată. Unele nume se detașează fie prin maturitatea compozițiilor, fie prin ineditul soluțiilor expresive: Ioana

Laura Croitoru, Ioana Palamar, George Cernat, Alexandru Racu, Irina Voicu, Rodica Grosu. Frontul sculptural îi surprinde în avaposturile valorice pe Adi Petronel Dănilă, Dan Grecu și Vlad-Ștefan Mititelu, autorii unor lucrări cu o forță sugestivă demnă de remarcat. Colaje îndrăznețe în suporturi neobișnuite propun Raluca-Simona Hodoroabă, Olga Mihoc și Romario Fînaru. *Claudiu Ciobanu*, premiantul de anul acesta, se dovedește a fi o prezență tot mai convingătoare la evenimentele de profil.

Salonul 35 al artiștilor ieșeni este încă departe de ceea ce ar putea fi. Nu toate genurile vizuale sînt satisfăcător reprezentate. Ponderea fotografiilor artistice, a instalațiilor video sau a lucrărilor cu miză conceptuală a fost și în acest an sub așteptări. În absența lor, imaginea preocupărilor curente ale tinerei generații este doar parțială și aproximativă. Chiar și așa, expoziția oferă indicii importante asupra celor care pot face pasul decisiv de la staza promisiunilor la deplina confirmare. Merită, așadar, să aruncăm o privire…

Ioana Palamar, *Autoapărare*

Cărțile lui Tajó

Parfumul discret al primăverii se face simțit și în galeriile Iașilor. Cele din zona centrală s-au primenit aproape simultan, etalînd oferte de neocolit. Soarele zilelor trecute a scos din ateliere… sute de artiști, semn că entuziasmul expozitiv al breslei crește odată cu temperatura de afară. Cum ar fi peste putință să vă povestesc toate întîmplările artistice din săptămîna în curs, voi proceda reductiv, poposind asupra unui singur proiect, cel de autor, derulat în incinta Galeriei „Dana", pe Strada Lăpușneanu.

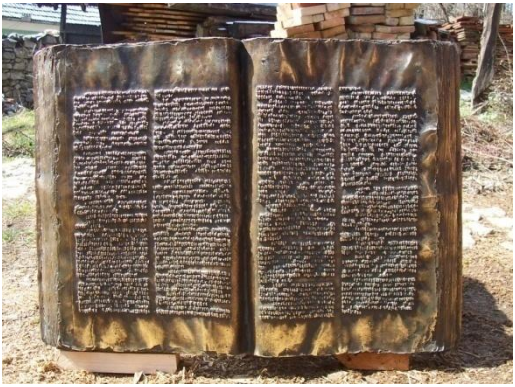
Rezident în sud-vestul extrem al gliei valahe, la Caraș-Severin, aproape de Dunăre, dar format în școlile de artă timișorene, *Ștefan Iosif Tasi* (Tajó) este unul din numele importante ale artiștilor autohtoni din generația de mijloc. Întins pe mai multe pagini, cv-ul său profesional conține toate ingredientele menite să ateste o bună poziționare valorică, atît internă, cît și internațională. Deschis experimentelor de tot felul, Tajó impresionează prin diversitatea formulelor expresive, concretizate fie în lucrări monumentale, *performance*-uri și *land art*, fie în compoziții de grafică, sculptură, pictură și colaj. *Musikarte* – denumirea expoziției de la „Dana" –

aduce în atenție cîteva din piesele realizate în ultimii ani. Titlul sugerează posibilitatea unui altoi simbolic între carte și muzică, între clasicul vehicul semiotic și armoniile sonore camuflate între copertele sale. Ce anume legitimează o atare asociere? În cîte feluri poate fi privită o carte? Cui îi este destinată predilect? Văzului sau auzului?

Gîndită de regulă în termeni obiectuali, cartea primește conotații multiple; este și cumul de semne grafice, și sumă a „urmelor" vizibile, prin care limba își „negociază" și cimentează semnificațiile, destinîndu-le uzului colectiv. Într-un sens cultural, ea devine arhivă a înțelepciunii și memoriei comunitare, căpătînd alură emblematică, reprezentativă. A cunoaște rostul scrisului, „a avea carte" erau odinioară indiciile ascendenței educative și onorabilității publice. Trei din marile religii (creștinismul, iudaismul și islamismul) asumă cartea ca simbol identitar. Pentru creștini, de pildă, Biblia este depozitara mesajului divin, revelat, solicitînd antrenarea unor abilități speciale de lectură și interpretare. „Cartea Vieții" este cea deschisă de Creator încă la Facerea lumii. În lectura Sfinților Părinți, lumea însăși se deșiră ca un sul de carte, urmînd a se închide în ziua Judecății de Apoi, cînd vom parcurge ultima pagină, ultimele rînduri, ultimul cuvînt, ultima literă, pregătind tăcerea definitivă din final. Istoria însăși este lectură, timp măsurat, păstrînd cadența semnelor și a evenimentelor succesive. Într-o metaforă cu iz semiotic, natura însăși este văzută ca o carte, vorbind indirect despre creatorul ei. Fiecare semn trimite, astfel, la instanța superioară care l-a făcut posibil…

Pentru Tajó, cartea este și obiect lecturabil, dar și imagine expusă delectărilor privirii. Văzută din exterior, ea pare statică și silențioasă. În realitate, cartea „vorbește"

prin tăceri elocvente, răsfățîndu-și cititorul cu eufonia cuvintelor pe care le parcurge solitar. Cartea „instrument” are forma unei armonice pe care o deschizi și închizi după voie, loc al vibrațiilor care măgulesc simțurile și entuziasmează mintea. Întîlnim în expoziție cărți de toate formele și culorile, cu destinații imprevizibile: cărți ale arhitectului, poștașului, fierarului, cărți de muzică, cărți închise și deschise. Discuri muzicale, un gramofon, instalații-portativ transpun cartea în registrul auditiv, făcînd-o oarecum să „în-cînte”, deopotrivă, ochiul și urechea.



Sugerînd suprapunerea foilor de hîrtie, una din cărți se ridică semeț, aidoma piramidelor egiptene. Piatra, în acest caz, este substituită de un material perisabil. Obiectul în cauză trebuie „judecat” însă nu în baza consistenței suportului, ci din aceea a importanței și „greutății” mesajului. *Scripta manent* – ceea ce este scris durează mai mult. Lucrările de tip *Copertă* au verticalitatea unor ziduri fortificate, precum cel „al plîngerii” de la Ierusalim, în crăpăturile căruia se depun mesaje către un destinatar îndepărtat.

Textul este țesătură, întrețesere de semne și semnificații. *Covoarele* lui Tojó (ungurești, germane) sînt colaje, calcuri lingvistice cu rol decorativ. Larg deschise privitorilor ori stivuite și presate pe rafturile bibliotecilor, cărțile fac obiectul unei admirații auctoriale nedisimulate.

Am putea găsi în lucrările lui Tajó numeroase sugestii esoterice și kabbalistice. În absența vreunei confirmări directe, nu m-aș hazarda însă în supoziții. De ce, cartea? Poate pentru că ascunde între copertele sale sensuri încă nebănuite. Literele sînt puține și numărabile, în timp ce permutările lor – infinite. În ritmul lecturii, cititorul experimentează deopotrivă plăcerile privirii, cît și pe cele auditive. Cuvintele scrise sînt destinate nu ochiului, cît urechii, ca și cum ar fi auzite. Expoziția de la „Dana" ni se arată ea însăși în felul unei cărți deschise, în așteptarea „cititorilor" dornici să-i descifreze semnele și să-i asculte muzica…

Trei expoziții, două vernisaje, același autor (Constantin Tofan)

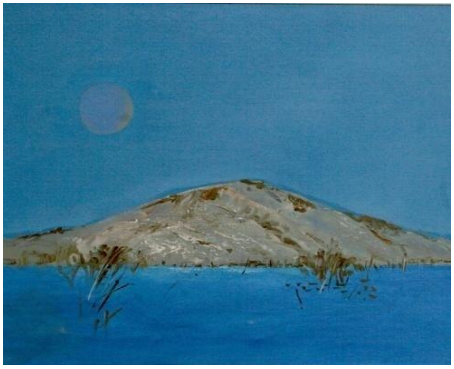
Una din prejudecățile cu referire la artiști vizează prolificitatea lor. Dacă expui des – zic unii –, ești grăbit și superficial; dacă o faci rar, nu-i tocmai bine, căci notorietatea (legată de vizibilitate și prezență) se estompează. În ochii publicului, contează mai mult „ce se vede" prin galerii și mai puțin ce se ascunde timp îndelungat prin cotloanele propriului atelier. Scrupulele perfecționiste, zăbava și discrețiile excesive nu au întotdeauna efectul scontat. În judecățile de conjunctură, calitatea este asociată rarității, iar cantitatea – productivității nemăsurate. Suspiciunile privesc, de bună seamă, situațiile într-adevăr vulnerabile: graba asociată lucrului superficial, dar și migala nefinalizată în chip convingător. Statisticile ne-ar dovedi însă că argumentul numărului nu este neapărat un indiciu al precipitării, mulți dintre artiștii importanți fiind și prolifici, fără să se fi lansat pe toboganul aventuros al facilității și al compromisului. Există o „rețetă" autohtonă a succesului? Cum nu sînt artist, nu aș supralicita presupuneri. Cred însă că printre ingredientele acesteia vom găsi, negreșit, doze variabile de talent, plăcere, pricepere, voință, onestitate, disciplină, efort, pragmatism și, bineînțeles, noroc. Un bun exemplu ne-ar fi, poate, de folos...

Primul la care m-aș gîndi acum este pictorul *Constantin Tofan*. În mai puțin de o lună, în același oraș, artistul ieșean

a izbutit reușit o performanță rară: trei expoziții de autor, în trei locații diferite. Prima dintre ele, *Atelier atemporal*, reunind lucrări de grafică, a fost inaugurată spre sfîrșitul lui martie la Centrul de Studii Europene. O a doua, la Galeria „Dana" (*Traseele desprinderii*), grupează peste 80 de tablouri – unele mai vechi, altele recente –, oferind o imagine retrospectivă a preocupărilor sale. Sub genericul *Grafica ansamblului*, Galeria „Cupola" adună lucrări care se sustrag canonului pictural obișnuit. Motivul unei astfel de mobilizări neobișnuite este unul aniversar, pictorul împlinind, pe 14 aprilie, o frumoasă vîrstă – 60 de ani.

Între expozițiile de la „Dana" și „Cupola", neasemănările sînt mult mai evidente decît semnele de convergență. Ai spune că artistul se dedublează voit sau își pune măști diferite, experimentînd și soluții expresive familiare, dar și altele, încă netestate sau reprimate lung timp. „Diversiunea" la care sîntem martori este una de limbaj și compoziție, întrucît tematica pare oarecum constantă și recurentă. Într-o parte întîlnim un Tofan figurativ, prețios, calofil, atras mai cu seamă de volutele naturii și de cromatismul generos al acesteia; în cealaltă – un Tofan sofisticat, meditativ,

detașat de preocupările plastice curente. Armonia formelor picturale de la „Dana” intră în „dialog tăcut” cu desenul sobru dar exuberant al lucrărilor adăpostite de „Cupola”. În prima se simte mîna maestrului deprins cu arcanele compoziției; în cealaltă – verva inventivă a artistului ispitit de experiment și de artificiile unei imaginații debordante. Dacă exercițiile picturale îl constrîng la formule expresive de factură clasică, grafica pare a-i oferi ocazia de a exploata nelimitat libertățile liniei și ale geometriilor schițate din fuga vîrfului de creion. Care din „cei doi” Tofan este originalul, autenticul? Rămîne de văzut.



La al 60-lea pas aniversar, Constantin Tofan pare mai puțin preocupat de fervorile fals celebrative, cît de confirmarea propriilor posibilități. Avînd un simț acut al disciplinei, îndeosebi a celei de lucru, artistul exersează zi de zi, la ceasuri matinale, bucuria întîlnirii cu șevaletul, concurată mai apoi de plăcerea evadărilor singuratice sau a întîlnirilor conviviale, în decoruri pitorești, cu familia și prietenii apropiați. O grabă „înceată” îl conduce întotdeauna acolo unde

trebuie să fie: la universitate, la evenimentele breslei sau la atelier.

Pentru tinerii artiști, Constantin Tofan poate fi un model de echilibru și perseverență. Repetatele „desprinderi" stilistice anterioare îi conturează un profil flexibil, ostil formulelor definitive, dar și calificărilor reducționiste. Cînd introvertit și profund, cînd afabil și jovial, pictorul ieșean a devenit de multă vreme un personaj indispensabil. Dacă n-ar fi fost – vorba cuiva –, ar fi trebuit inventat. Dar dacă tot îl avem, să-l prețuim cum se cuvine, bucurîndu-ne de toate darurile vizuale pe care, cu generozitate, ni le oferă.

„Amintirile” Angelei Tomaselli

Peste o sută din lucrările *Angelei Tomaselli* fac obiectul unui desant pictural inedit, organizat de curînd în spațiile Galeriei „Dana”. Originară din ținuturile vîlcene, artista are o ascendență ramificată multietnic (italiană după tată, germană și română după mamă). După specializarea universitară în „arta monumentală”, urmată de un stagiu muzeografic gălățean, se stabilește în Capitală, devenind un nume importat în plastica autohtonă. O dovedesc reperele densei biografii profesionale, marcată de numeroasele semne ale prezențelor expoziționale, dar și ale atestărilor sau confirmărilor critice.

Grupate în mai multe cicluri (*Fabule, Mitologii subiective, Muzicieni, Arhitecturi suprapuse, Amintiri suprapuse*), lucrările Angelei Tomaselli pot fi atașate unui expresionism liric temperat, ironic și ficțional deopotrivă, care se eschivează atît dramatismului figurativ excesiv, de inspirație continentală, cît și soluțiilor eminamente abstracte, de felul celor exersate peste Ocean. Individualizată în opțiunile sale stilistice, artista deconstruiește schemele de reprezentare previzibile și familiare, folosind tratamente plastice personalizate. În motivația compozițiilor sale, nostalgiile, reveriile și evaziunile imaginative par a-și disputa fratern întîietatea. Unele trimit la trecut, la „amprentele" depuse în subsolurile memoriei; celelalte ancorează în cotidian ori se deschid spre lumi posibile. Artista activează pictural cînd introspecții, replieri meditative, cînd eschive comice, parodice sau fabulatorii.

Fabulele, spre exemplu, au ca leit-motiv cîinele, subiectul unor „povești" amuzante, cu tîlc moralizator. Surprinse în ipostaze cantabile (*Muzi-chiens*) și politice (*Politi – chiens*), patrupedele canine au prestații publice inegale; primele oferă sinceritate, simplitate, armonie, pe cînd celelalte etalează strident circul egoist al intereselor de putere. *Mitologiile subiective* descriu etapele căutărilor, dubiilor și obsesiilor care au întreținut (sau întrețin încă) fervoarea imaginarului propriu. Sînt convertite în imagini plastice unele călătorii închipuite, retrospecții afective (*Fotoliul bunicii*), ispite ascensionale (*Pasărea măiastră*). Ciclul *Muzicienilor* sugerează posibilitatea unei „rupturi de nivel" resimțită la întîlnirea dintre două ipostaze ale frumuseții – melodică și vizuală. Accesoriu nelipsit al îngerilor, lira este obiect de „în-cîntare"; ea degajă ritmuri angelice, menite a-i detașa pe

ascultători de reflexele obișnuite. *Arhitecturile suprapuse* au energii sonore vag perceptibile, pe care numai ochiul vigilent le poate… asculta. *Ritmurile* ambientale (pariziene, transilvane, medievale) fac legătura dintre spațiile vizitate și „muzica" lor ascunsă. *Arhitecturile* (dobrogene, italiene, religioase) reține, la rîndul lor, cîte ceva din culoarea și specificul locurilor investite cu simpatie: turle de catedrale, frontone de biserici, clădiri emblematice. *Amintirile suprapuse* – grupajul care dă și titlul expoziției ieșene – trimit la „anotimpuri", „dealuri" și „repausuri" populate cu imagini de altădată. De ce amintirile? Pentru că ne leagă de trecut, prezentificînd gesturi, fapte, chipuri îndrăgite.

Tablourile artistei bucureștene au o evidentă miză subiectivă; ele sînt expresia întîmplărilor care, la un moment dat, i-au „impresionat" favorabil memoria. Păstrăm ceva după ce ochiul se retrage din fața unor priveliști de neuitat? Poate doar stări, dispoziții, tonalități afective, colaje de amintiri, atmosfere difuze, ambiguizate. Toate acestea sînt convertite ulterior în pictograme ce restaurează cu aproximație nu spațiile, ci impresiile acumulate și conservate în timp. Lumea capătă astfel concretețe după felul în care este percepută de artist și, apoi, reprezentată.

Angela Tomaselli caută să rezolve o dificultate reală: cum poți reprezenta într-un tablou – limitat în suprafața lui – armonia și fascinația ansamblului? Cum poți reconfigura întregul, astfel încît reunirea părților să evite imitația pură sau realismul facil? Artista bucureșteană recurge la soluția fragmentărilor multiple. Mulțimi de parcele pluricrome sînt delimitate aleatoriu și asamblate ulterior prin suprapuneri și alăturări secvențiale. Rezultă aglomerări de linii și forme, concentrări de tensiuni vizuale, trasee labirintice sofisticate

care dau senzația risipei, dar și a coerenței formale. Suprapunerile aduc lucrurile evocate în relații de simultaneitate și coexistență, suprimînd distanțările spațiale sau retardul temporal.

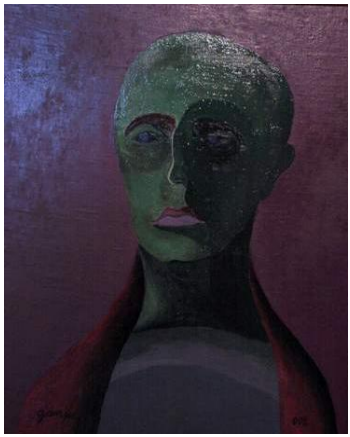
Multe din lucrările Angelei Tomaselli au alura unor conglomerate formale supraetajate. Spațiul tablourilor este plin, dar segmentat și mărunțit cu detalii. Lipsesc deschiderile luminoase, exterioarele solare, spațiile de fugă în peisaj, cele care oferă ochiului prilej de odihnă și leneșă delectare. Privitorul este invitat mai curînd să citească, să asocieze, să dibuiască „urmele" semnificante distribuite pe țesătura pînzei, să descopere „firul ascuns" care leagă forma și culoarea de *sensul* dorit.

Pentru publicul ieșean, retrospectiva Angelei Tomaselli este, fără îndoială, o bună ocazie de a-și testa plăcerile contemplative, dar și elanurile critice sau reflexive. Tocmai de aceea, sper că va ști să profite din plin…

Portrete în cuvinte

Între artiștii Iașului sînt unii, cu totul remarcabili, despre care nu am apucat încă să vorbesc. Dintr-un laborator critic improvizat, am decupat cîteva crochiuri portretistice, în intenția de a oferi o imagine – pe cît posibil fidelă – a celor evocați. Selecția de față este parțial subiectivă, parțial conjuncturală…

*



Ioan Gînju*, Autoportret*

Trecut în lumea umbrelor înainte de vreme, *Ioan Gînju* (1942-2002) a fost unul din frumoșii rebeli ai urbei moldave. Anarh și boem, Gînju s-a sustras influențelor de moment, căutînd să-și creeze un ritm propriu, în acord cu dispozițiile și impulsurile intempestive, deseori ludice și necenzurate. Fronda antisistem și eschiva ralierii ideologice îi sînt, de altfel, recunoscute. Chiar dacă a disprețuit în egală măsură critica și pe critici (nu fără efecte neplăcute în ceea ce-l privește), unii dintre aceștia l-au răsfățat, mai ales postum, cu apelative onorante: „pictor adevărat”, „artist cu o fantezie satanică”, „magician al culorii”, „boem angelic”, „visător incurabil”.

În tablourile sale, Ioan Gînju explorează atît cîmpurile imediatului, cît și pe cele evazive, onirice și fantastice, tratîndu-le – după caz – cînd în tușe realist-mimetice, cînd în figurări simbolice autonome sau adaptate artificiilor formale de factură suprarealistă. A pictat aproape orice; peisaje, portrete și autoportrete, naturi statice. Experimentează în mai toate registrele, eschivîndu-se însă acelor extravaganțe puse sub semnul modelor ostentative, denunțate ca superficiale. A fost calificat drept „modern" fără să-și fi propus, dar și „clasic" incontestabil – chiar dacă încerca să se sustragă convențiilor impuse de predecesori.

Ioan Gînju a cultivat o mistică a penelului care l-a orientat spre formule artistice îndrăznețe. Predilecțiile pictorul sînt retrospective; întorce privirea către primordii, este reținut de mirajul returului la arhaicitate, la sacralitatea originară, la magia ritualului și a sărbătorii. Personaje cu măști, irozi, saltimbaci, vînzători de clopote, cavaleri de altădată populează scena unui teatru absurd, în care protagoniștii își joacă disperarea cu cinism și ironie, nu și cu resemnare. Aceștia iau în stăpînire intervalul, spațiile intermediare, levitînd fără țintă, plutind nehotărît între cer și pămînt, între viață și moarte.

Ioan Gînju*, Arlechin*

Își spunea, autopersiflîndu-se, Jean Ganjou – conte de Ciric, sugerînd că aparențele și derizoriul se însoțesc adesea în complicități vrednice de rîs. Esențialul, ceea ce contează în fapt, se află dincolo de etichete și de suprafață. Poate chiar în „urmele” desenate pe pînză, căutînd cu ardoare „sensul” lor.

*

Adrian Podoleanu (1928-2010). Continuă tradiția artiștilor ieșeni formați la școala clasicistă, preocupați îndeosebi de portret, peisaj și naturi statice. Este fascinat de metamorfozele chipului uman, de spectacolul exuberant al naturii. Prietenii, familia, apropiații, împrejurimile Iașului, ținuturile colinare, Delta și decorurile ei i-au fost surse privilegiate de inspirație. Studiile componistice dovedesc un iscusit dozaj al motivelor, liniilor și culoriilor.

Discret și introvertit, Adrian Podoleanu a pictat pasional, „cu suflet”, așa cum observa unul din criticii vremii. Florile policrome, bărcile ancorate la mal, sălciile încovoiate de propria greutate, livezile înverzite, griurile de stufăriș, roșul acoperișurilor citadine sînt mai puțin importante prin ceea ce reprezintă, și mai mult prin tensiunile formale obținute din etalarea lor. Deși a traversat perioada „realismului socialist”, nu a achiesat la nadele ideologice și nici nu a rîvnit la privilegii nemeritate. *Brigada*, compoziția din 1976, este o dovadă a disimulării ironice cu care a înțeles să răspundă îndemnurilor de mobilizare partinică la construcția „lumii noi”.

*

Corneliu Ionescu (1938-2011). Criticii din anii începuturilor l-au răsfăţat cu laude. Petru Comarnescu recunoştea la artistul ieșean o „pictură de calitate, cu construcţii riguroase, tematică sintetică şi îndrumată spre fantastic”. Ion Frunzetti, la rîndu-i, era „surprins de sensibilitatea proprie, de nobila ţinută lirică şi de cromatismul angajant”, iar Dan Grigorescu descoperea în lucrările sale „o lume poetică, o înţelegere strictă a funcţiei constructive a culorii”.

Corneliu Ionescu s-a eschivat retoricii picturale de consum, cu miză exclusiv decorativă; lucrările sale sînt voit spiritualizate, solicitînd aport meditativ. Unele subiecte au alură metafizică. Artistul este preocupat să înţeleagă universul, spaţiul, materia, formele, surprinzîndu-le în ipostaze dinamice sau în propriile metamorfoze. Unele motive sînt profund antropomorfizate. Ele vorbesc despre om şi natura specifică a acestuia – un om esenţializat, definit de tentaţia înălţării, de obsesia ascensională. „Zburătorul” apare ca

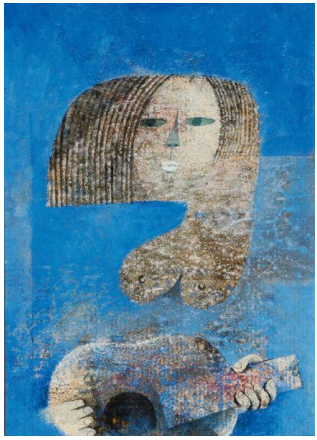
leit-motiv, întărit de sugestiile „desprinderii” de greutatea materiei, de „metamorfoza zborului” propriu-zis.

Artistul îşi etalează cu discreţie subtilităţile componistice. În majoritatea cazurilor, fundalurile tablourilor sînt monocrome (negre, roşii, albastre, gri), punînd în evidenţă formele stilizate din prim-plan. Unele lucrări sînt rezolvate într-o singură tonalitate cromatică (gri, albastru), iar chenarele suprapuse invită la o afundare vizuală în spaţiul abstract al picturii. Rafinarea formelor, cenzurarea extravaganţelor coloristice îl conduc pe Corneliu Ionescu spre un limbaj esenţializat la maximum, unul care se foloseşte de simplitatea mijloacelor pentru a da densitate reprezentării. În ciclul *Ferestrelor*, de pildă, artistul „umanizează” formele geometrice patrulatere, ataşînd inimi policrome într-un design asemănător cărţilor de joc. Este ca şi cum ar spune

că pariază pe „cartea” norocoasă a iubirii celuilalt sau pe cea a deschiderii comprehensive faţă de semeni.

*

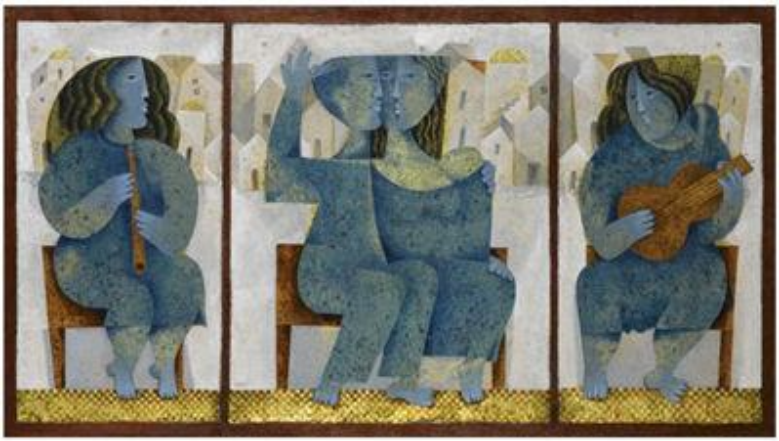
Născut la Iași în urmă cu peste opt decenii (1930), *Sami Briss* s-a relocat la maturitate spre Țara Sfîntă, pentru ca, ulterior, să se stabilească în Orașul Luminilor (Paris), devenind o figură importantă a lumii artistice occidentale. Discipol al lui Camil Ressu în perioada studiilor bucureștene, rezonează mai apoi cu răzvrătirile avangardiste (Victor Brauner, Paul Klee), zăbovind prioritar în registrul stilistic suprarealist.



Pînzele lui Sami Briss mobilizează un imaginar exuberant, în care este distilată simbolistica spațiilor culturale traversate pînă acum, ca și tradițiile acestora. Sînt evidente în lucrările sale atît nostalgia decorurilor moldovenești, hieratismul discret al icoanelor bizantine, dar și solemnitatea austeră a Cetății lui David, părăsită în cele din urmă

pentru un refugiu cosmopolit. Motivele picturale exersate, folclorice sau culte, îmbină gravitatea și umorul, sensibilitea și rațiunea, ficțiunea și realitatea, tentația calofilă și voluptatea abstractizării. Între personaje, femeia pare a juca o partitură privilegiată; păsările, peștii, instrumentele muzicale o flanchează metaforic, devenind purtătoare de mesaj. Lucrările fac elogiul frumuseții, iubirii, prieteniei, înțelepciunii, tandreții materne, păcii și armoniei comunitare.

Referințele artistice la Holocaust vorbesc despre nevoia unei terapii aplicate Istoriei, care să ne vindece definitiv de ispitele malefice și insanitățile potențiale. Participant el însuși la itinerația decadentă, uneori tragică, a valorilor, Sami Briss rămîne un pictor al dispozițiilor conciliante, generoase, un subtil arheolog al memoriei, purtînd cu el, în artă și în viață, nostalgia propriilor rădăcini.



*

Dan Covătaru (n. 1944, la Cernăuți) se raliază convingător bunei tradiții a sculpturii ieșene. Deși a făcut studiile universitare la București (sub îndrumarea lui Ion Irimescu), s-a stabilit ulterior în capitala moldavă, de care își leagă aproape întreaga carieră – profesorală și artistică. Dan Covătaru este un sculptor al volumelor consistente și al formelor robuste. Nu-i lipsesc nici fermitatea modelării suprafețelor dure, nici rigoarea lucrului bine-făcut. Piatra, lemnul, bronzul sînt și materii prime, și surse de inspirație. Uneltele artistului îmblînzesc rigiditatea suporturilor, modelîndu-le cu aparența unei ușurătăți surprinzătoare.

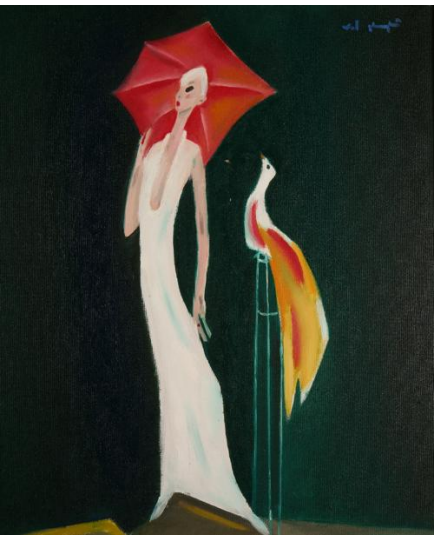
Numeroase lucrări de artă monumentală (basoreliefuri, statui, busturi), expuse în spațiul citadin, îi poartă semnătura. În cazul lor, tonalitatea dominantă este gravă și solemnă. Unele piese de mari dimensiuni sînt plasate în chiar decorul naturii. Statuia lui Eminescu din Poiana cu

Schit (lîngă Iași) este una din cele mai inspirate reprezentări plastice ale Poetului.

Aflat mereu în căutarea formelor semnificante, Dan Covătaru evadează adesea în registrul compozițiior abstracte și simbolice, inventînd personaje, schițînd gesturi elocvente, stilizînd volume, pentru a exploata la maximum potențialul lor expresiv.

*

Val Gheorghiu (n. 1934). Este unul din puținii artiști ieșeni care folosesc cu dexteritate atît uneltele scrisului, cît și pe cele ale picturii. Două sînt piesele culturale care îi jalonează biografia: Cartea și Tabloul. De ani buni, Val Gheorghiu reușește să mențină echilibrul optim între volutele stilistice ale construcțiilor narative și geometriile ingenios codificate ale imaginii. Atipic și surprinzător, se sustrage deliberat calificărilor univoce. În locul motivelor sobre și previzibile, pictorul preferă eschiva discretă și diversiunea. Nu intră în hora peisagistă a multor confrați, nici nu ancorează exclusiv în abstract. Ludică și exuberantă, pictura sa procedează „holomeric” – vorba lui Noica –, ridicînd detaliul la anvergura întregului. Ușa, de pildă, poate povesti istoria uitată a unei clădiri; este „închiderea care se deschide” privirii sau „deschiderea care se închide”. Banalul pantof al unei doamne poate istorisi cu subînțeles povestea celei care îl poartă.



Val Gheorghiu,
Pasărea Paradisului

S-a glosat adesea despre histrionismul și „manierele" lui Val Gheorghiu; s-a scris, așijderea, despre erotismul său necamuflat sau despre etalarea unei anume frivolități. Dacă îi admitem evidența, erotismul pictorului este unul clasic, rafinat și subtil; el trimite la grația curtezanelor venețiene, la cochetăriile dansatoarelor din cabaretele pariziene, la parfumul licențios al budoarelor de lux, la manierele galante ale crailor de modă veche, la o lume apusă dar venerabilă, a boemelor desfătări nocturne. Seducătorul și Visătorul, Don Juan și Don Quijote sînt personajele din umbră, nevăzute privitorului; ele scrutează splendorile grădinei hedoniste cu ochii selectivi, atenți la nuanțe, ai pictorului.

*

Valeriu Goncearuc (n. 1941 la Ungheni, Bălți). Discret și taciturn, Valeriu Goncearuc pare a evolua în cadența unui orologiu indiferent la precizia timpului. Afabil și bonom, lasă impresia unei inadecvări la ritmurile convenționale, protocolare, ale întîmplărilor publice. Trăiește însă cu fervoarea artistului confiscat de lumea pînzelor și a personajelor sale. Pentru privitorul neobișnuit, atmosfera acestora poate fi resimțită drept claustrofobă, de Infern. În tablourile

lui Valeriu Gonceariuc nu există uși sau ferestre, nici decoruri mîngîiate de căldura astrului solar. Spațiile sînt mai curînd înspăimîntătoare, iar scenografia – ruptă parcă dintr-un film de groază. Indusă cu premeditare, tonalitatea afectivă a lucrărilor este negativă. Privitorul este invitat să participe la ritualuri nocturne, carnavalești, întreținute de jocul straniu al unor vietăți fantastice și grotești.

Valeriu Gonceariuc, *Elegie*

Lumea lui Valeriu Gonceariuc este descrisă în felul unei grădini zoologice; o lume rapace, în care personajele (oameni, fiare, monștri, inorogi) se amenință și devorează reciproc. Exuberanța acesteia amintește de imaginarul baroc al lui Hieronymus Bosch. Sînt mobilizate astfel instanțele arhetipale, evocînd opozițiile radicale, ostilitatea indeterminată a contrariilor, lupta ireconciliabilă dintre lumină și întuneric, bine și rău.

Valeriu Gonceariuc, *După-amiaza unui faun*

*

Dan Hatmanu (n. 1926) are, ca și Corneliu Baba, „viciul portretului”, însă nu refuză experimentul, indiferent de natura lui. A pictat Iașul și primarii acestuia, a făcut portrete celorlați, prieteni sau oficiali, s-a pictat pe sine. Experiența studiilor în străinătate, la Leningrad și Paris, i-a fost de bun augur, punîndu-l în contact cu arta de bună factură și cu provocările moderniste. Deși ataşat „marii tradiţii” picturale europene, a fost mereu în căutarea unor formule personale și a unui stil distinct, forjat din întîlnirile afective cu dulcele „spirit” moldav.

Dan Hatmanu,
Autoportret ca arlechin

În lucrarea *Printre marii maeștri*, dedicată celor care l-au influențat în vreun fel, se înfăţişează într-o companie onorabilă, alături de Dali şi Picasso, aproape de Giacometti şi Brâncuşi, vegheat atent din spate, proxim, de figurile unor Leonardo, van Gogh şi Rembrandt. Este, fără îndoială, un mod de a spune că îndrăzneala, fie şi ostentativă, curajul de a-ţi proclama valoarea, de a te măsura cu „zeii", sînt indicii ale anvergurii propriei situări. *Autoportretele* parodice trădează cînd voluptăți narcisiste, supralicitînd vădit stima de sine, cînd intenții caricaturale, persiflante, menite a disimula ironic modestia. Pentru artist, orgoliul excedentar poate cîntări mai bine chiar decît simpla repliere în proiecte cu miză locală sau provincială. Dan Hatmanu pare a sugera celor tineri că stilul trebuie căutat nu în noutatea lipsită de fundament, ci în constanță, efort și îndemînare. Însuşirea vocabularului plastic și a tehnicilor de lucru, frecventarea numelor consacrate, cunoaşterea tendinţelor curente ar fi, așadar, etapele necesare conturării mult-căutatei identități.

*

Sensibil fără a fi patetic, cerebral fără a fi rigid, *Liviu Suhar* (n. 1943) pare tot mai interesat de o „gramatică" a picturalității, care să elucideze natura vocabularului plastic și regulile de funcționare a acestuia. Este pictura doar un simplu meșteșug, lesne de învățat și facil de aplicat, la îndemîna oricui? Sau, mai degrabă, *una cosa mentale*, adică un angajament lucid, motivat estetic, nobil în intenții și finalitate – cum credeau artiștii renascentiști? Lecția tradiției, împărtășită și de pictorul ieșean, este aceea de a cupla

efortul cu inteligența, sensibilitatea și ideea, într-o perspectivă armonică, sănătoasă, relevantă cultural.

Liviu Suhar,
Memoria pământului natal

Locul și timpul sînt decisive în pictura lui Liviu Suhar. Fie că evocă decoruri bucovinene sau idilice țărmuri de mare, fie că ne invită prin defileurile paradisurilor urbane, artistul fixează impresii, reține amintiri și le așază într-o nostalgică arhivă sentimentală. *Memoria pămîntului natal* vorbește despre farmecul satului de altădată, cel de care junii studioși se înstrăinează definitiv. Unele din retrospecții au parfum... sonor și simbolic; autorul descoperă o lume polifonică, vibrantă, cu nunți fabuloase, miri îndrăgostiți și muzicanți care încîntă cu instrumentele lor. Lucrările din ultima vreme capătă o tentă alegorică. Vasele de lut sînt antropomorfizate, „îmbrăcate” în motive folclorice și solicitate să interpreteze feluritele partituri ale umanului.

*

Monumentalist de formație, *Jenö Bartos* (n. 1945) excelează în lucrări îndatorate unui simbolism de factură inițiatică, preocupat de autoedificarea omului și de elucidarea sensurilor paideice, educative, ale artei. Poate contribui artistul la perfecționarea speciei sale, ori la „spiritualizarea" cadrelor ontologice în care, fatalmente, aceasta evoluează? Pictorul și graficianul ieșean ne sugerează că destinul artistului nu este separat de cel al operei sale. Viața poate fi discret „artisticizată", după cum arta poate deveni un *modus vivendi*, uneori utopic și evazionist, pus însă sub semnul întîlnirii cu sacrul.

Aidoma unui gnostic reactivat în plină modernitate, artistul ne invită să explorăm diferite lumi, situate fie *dincolo*, fie *à rebours*, înapoi, la „vîrsta de aur" a începuturilor, fie să vizităm spațiile necontrolabile ale imaginației. Sîntem conduși spre „lumi paralele", pentru a contempla din zbor, în imponderabilitate, „magia sferelor celeste", cu rezonanța și culoarea lor specifice. Lumea se naște din intensități de culoare; Big Bang-ul, explozia cosmică inaugurală, a centrifugat aleatoriu toate nuanțele spectrului. În registrul uman, mitul și ficțiunea mai păstrează urmele sacralității originare, accesibile doar privirii vigilente a instanțelor creditate inițiatic (îngeri, profeți, șamani, magicieni, cavaleri porniți în căutarea Graalului). Ochiul, de altfel, este leit-motivul multor lucrări – vehicul privilegiat al gnozei, al înțelepciunii și cunoașterii edificante.

Jenö Bartos,
Paznicul timpului

*

Constantin Tofan pare să împărtăşească o filosofie mai curînd pragmatică, rezumată în formula care spune că „a fi înseamnă a lucra şi a fi vizibil”. Timpul şcolii, al atelierului, al apariţiilor publice este gestionat cu maximă eficienţă. Care ar fi „reţeta”? Consecvenţa lucrului bine- făcut, dublată de o consistentă şi perseverentă expunere. Între temele predilect exploatate se detaşează cele figurative, îndeosebi peisajul (vegetal, colinar, lacustru), fără a fi refuzate construcţiile abstract-simbolice sau experimentele inedite, de felul celor situate pe un detabuizat palier erotic. Poet al culorilor calde şi al atmosferelor tihnite, artistul se distinge printr-un rafinament componistic îndelung exersat, susţinut prin abilitatea de a alterna sau combina tehnicile şi stilurile de execuţie. Peisajele sale sînt mai curînd pretexte contemplative şi reflexive; ele reconstituie nu locuri sau secvenţe din natură, ci stări de spirit, dispoziţii, tensiuni, atmosfere.

Multe din lucrări au ca leit-motiv copacul. Miza unei atari alegeri este subiectivă şi simbolică, în timp ce temeiul decorativ pare secundar. În vocabularul tradiţiei, copacul este simbol al statorniciei, al verticalităţi, al comunicării dintre lumi, avînd ca versiuni arborele cunoaşterii, pomul vieţii, *axis mundi* – centru al lumii. Între copacii lui Constantin Tofan, protagonist este mesteacănul, nu întîmplător cunoscut drept un simbol al serenităţii şi înţelepciunii. Siluetele izolate ale mestecenilor sugerează însingurarea, melancolia, tristeţea; copacii în noapte, proiectaţi pe un orizont albastru-selenar, trimit la armonia unei lumi ireale, idilice, parcă inaccesibile. Autorul caută un estetism delicat, în care calmul naturii, liniştea, frumosul să surclaseze în relevanţă zgomotul, urîtul şi agitaţia citadine.

Veritabil „poet" al imaginii, Constantin Tofan conciliază abil metafora discursivă cu cea vizuală. O atare împăcare nu diminuează din relevanţa fiecăreia în parte. Dimpotrivă. Închegate în imagini familiare ori discret codificate, ideea, gîndul, sentimentul îşi găsesc un aliat fidel, care le susţine expresiv şi le fortifică semantic. Artistul ieşean ne convinge că limbajul artei nu este univoc; convertirea mutuală a vocabularelor, distilarea sau mixarea lor pot avea urmări nebănuite.

*

Între plasticienii ieşeni, *Zamfira Bîrzu* se detaşează, fără dubiu, prin supleţea proiectelor şi o manualitate rar întîlnită, favorabile atît experimentului, cît şi abordărilor în cheie clasică (*Îngeri şi demoni, Identităţi, Personaje, Antropocentrică, Percepţia omului*). Comun acestora este efortul de autoedificare, prin altoiul soluţiilor artistice cu o speculaţie centrată antropologic.

Întîlnim în lucrările Zamfirei Bîrzu o irepresibilă voluptate a destructurării formelor. Stridenţele petelor de culoare, dinamismul liniilor (curbe sau frînte), tuşele nevrotice combinate imprevizibil par a distila sugestii postimpresioniste, fauviste (Matisse), expresioniste (Munch) şi simboliste (Klimt), în formule personale care nu exclud nici figuraţia, nici abstracţia. Spaţiul tablourilor sale seamănă adesea cîmpului de luptă abandonat după un asediu lung şi istovitor. Aş spune că artista se eschivează atît soluţiilor facil-mimetice ale academismului, cît şi radicalismului experimental de factură postmodernă – ceea ce o apropie în egală măsură de entuziasmul rebel al „noului val", dar şi de moderaţia maeştrilor consacraţi.

Pictura Zamfirei Bîrzu ritualizează emoţii, gesturi, evenimente, stări. Surprins în ipostaze adoratorii, de visare, beatitudine şi extaz, *corpul* devine răscruce de semnificaţii, sursă de ingenioase codificări simbolice, vehicul privilegiat al detaşărilor şi replierilor senzoriale. „Curburile" şi pliurile corporale rezonează intim cu ondulările văilor, colinelor sau lacurilor convertite în „peisaj"; siluetele par atemporale, evocînd matricile feminităţii, fertilităţii şi seducţiei. Unele valorifică asocieri metaforice dintre cele mai curajoase; predomină motivele ascensionale (corpuri înaripate, corpuri – scară), acvatice (corpul – sirenă), dar şi altele, în care nudul este schiţat în forma unor cartografii anatomice ambiguizate sau a unor suprafeţe terestre (liman, lagună, insulă)

demne de explorat. Artista ne invită să ritualizăm gestualitatea de factură erotică, recanonizînd-o, consacrînd-o în formule care omagiază iubirea şi frumuseţea.

*

Felix Aftene îşi desfăşoară programul artistic cu rigoarea unui geometru. Fiecare proiect se înscrie într-o cadenţă a interogaţiilor simple dar esenţiale; miza acestora este înţelegerea în genere a lumii, a omului, a propriei persoane. Primele compoziţii trimit la vremea coagulării elementelor, a vibraţiei lor energetice, la momentul naşterii universului şi al antropogenezei. Ciclul despre *Măşti* aduce în scenă personaje histrionice, siluete burleşti, evocînd atmosfera carnavalescă premergătoare sărbătorii hibernale a înnoirii anilor. Ataşamentul nostalgic-subiectiv este întărit de intenţia disimulată a schiţării unei *saga* vizuale, ce restaurează în tuşă ironică „spiritul" satului moldav de altădată. Şi aici, dar şi în alte lucrări, decorurile şi personajele amintesc de exuberanţa formală a picturii flamande, aşa cum se regăseşte ea în tablourile lui Hieronymus Bosch sau ale lui Pieter Bruegel – Bătrînul.

Asumarea unei tente manieriste îl ajută ca în compoziţii să recurgă la simboluri, la multiplicarea planurilor, la distorsiunea şi deformarea voită a corpurilor, la erotizarea lor, ca şi la utilizarea unor efecte de lumină contrastante. În lucrările recente, Felix Aftene se apropie de tuşele unei picturi metafizice, în care se regăsesc distilate neoclasicismul manierist, dar şi voluptăţile onirice de factură suprarealistă. Din sinteza acestora, artistul ieşean construieşte lumi imaginare; este lumea personajelor mitologice, în care divinul şi omenescul se împuţinează în măsuri imprevizibile, dar se şi complinesc.

În *Taxidermia*, Felix Aftene pune în antiteză viața și moartea. Putem sfida perisabilitatea? Ce rămîne din noi, după noi? În primă instanță, pielea, carcasa fizică, corpul eviscerat și mumificat, așa cum vedem în muzeele zoologice. Nemurirea este însă posibilă și altfel: în ordinea biologică, a perpetuării speciei, „predînd ștafeta" vieții propriilor copii; în cea a culturii, prin consistența și anvergura propriei creații.

*

Gabriela Drinceanu. Încă de la primele lucrări, artista se arată interesată să schiţeze un breviar antropologic al gesturilor elocvente. Ciclurile despre *Oameni-stări*, *Îngeri şi oameni*, *Transferuri înscenate* aduc în prim-plan omul, corpul fizic al acestuia, angajat în sugestive „dialoguri gestuale". Compoziţiile sale pun în contrast duritatea materialului cu subtilitatea ideii. Decupate în lemn şi fortificate cu metal, corpurile refuză geometriile convenţionale, articulîndu-se în

chip surprinzător pentru a da impresiile de mişcare, forţă, zbor sau graţie; uneori par supra-omeneşti (în ipostazele angelice), alteori mixate straniu cu chipuri şi siluete zoomorfe. Ispite inconştiente, îngerul şi fiara marchează decisiv felul de a fi al omului.

Corpurile Gabrielei Drinceanu par „dezbrăcate" de orice realism anatomic, fiind croite liniar, în forme plate, dar dispuse în ansambluri tridimensionale. Recompuse din fragmente aparent dizarmonice, aidoma unor *puzzle*-uri destructurate cu intenţie, ele pot fi privite din diverse unghiuri şi supuse multiplelor posibilităţi de lectură și interpretare. Atmosfera pare una de carnaval, în care comedianţi anonimi îşi etalează coregrafiile preferate, fiecare devenind protagonistul unei piese care se rejoacă fără oprire. De aici vigoarea „arhetipurilor umane", a elementelor de stabilitate şi continuitate – reproduse într-un ciclu distinct. Alături de om, îngerul revine obsesiv. Realizată dintr-un inspirat altoi simbolico-religios, sculptura Gabrielei Drînceanu impresionează tocmai prin fertila sa echivocitate. Suprapunerea registrelor expresive ambiguizează mesajul, deschizîndu-l unui vast cîmp de abordare hermeneutică.

Arta din Jurassic Park

Întîmplarea face să cunosc destul de bine spațiile Facultății de Biologie de la Universitate. Sălile în care ostenesc studenții sînt dispuse de o parte și de alta a unor coridoare lungi și strîmte, deseori prost luminate. În lungul lor odihnesc mulțimi de schelete animale, dinozauri pitici, cranii de tot felul, păsări împăiate, fluturi și insecte exotice, ierbare, planșe cu subiecte vegetale, vitrine ticsite cu borcănașe de formol, din care te privesc în fel și chip vietăți ciudate – rîme, șerpi, vipere, șopîrle, broaște, scorpioni. Unele holuri dau spre demisol, dînd o ușoară impresie de *underground,* de muzeu al preistoriei, populat cu personaje stranii, evadate parcă din Jurassic Park-ul lui Spielberg.

Avusesem un birouaș în acel colț retras al Universității. Geamul acestuia nu dădea direct în afară, ci spre un balcon descoperit, din care puteai contempla zecile de maidanezi făcîndu-și siesta în decorul natural din jurul semețului edificiu. Foamea de spațiu a făcut ca acel balcon să fie la un moment dat închis, iar în incinta lui – depozitate cîteva din scheletele destinate praxisului didactic biologist. Drept compensație, mi s-au instalat storuri flexibile, pentru a obtura priveliștea macabră. Altfel, în cuadratura ferestrei se profilau, majestuoase, scheletele unor jivine cu identitate incertă, dispuse în posturi studiate, pentru a satisface în măsură sporită curiozitățile legate de arhitectura internă a speciilor dispărute sau pe cale de evoluție.

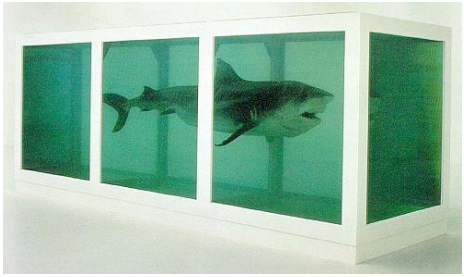
Cu timpul, mă obișnuisem să privesc osuarul improvizat cu alți ochi, aidoma unei „instalații” artistice de felul celor întîlnite frecvent în marile galerii și muzee. Mi se părea că vecinii de conjunctură îmi clipesc binevoitori din orbitele goale sau îmi zîmbesc afabil printre dinții bine fixați ai maxilarelor. Deseori trăgeam „cortina”, pentru a-mi răsfăța musafirii suspectați de bun-gust cu neobișnuita „natură moartă”. E drept, nu toți păreau să aibă sensibilitățile setate în același sens; își fereau privirile ori plecau în grabă, vădit înfricoșați. De bună seamă, fiecare vedea altceva sau doar ceea ce era pregătit să vadă.

Are însă biologia vreo tangență cu arta? De ce un schelet expus într-un muzeu, bunăoară, este „operă de artă”, iar într-o universitate respectabilă nu excede registrul strict utilitar? Dacă multă vreme natura, în toate ipostazele sale (oameni, flori, peisaje, animale), a constituit sursă de inspirație și pretext al reprezentării, veacul trecut a adus în atenție ființele și lucrurile însele, în absența oricărei medieri, cu excepția celor intenționat simbolice și/sau conceptuale. Arta întîlnește o problemă de actualitate – cea a propriilor limite. Iată cîteva exemple…

În 1994, expoziția *Hors limites* („În afara limitelor”), de la Centrul parizian „G. Pompidou”, găzduia o instalație a lui Huang Yong Ping, intitulată *Théâtre du monde*. Ea consta într-un vivarium care așeza laolaltă reptile din specii diferite, invitate să se devoreze reciproc. Lucrarea se dorea o alegorie a lumii în care trăim, una în care oamenii, înrobiți conflictelor și agresivității extreme, se amenință și se sfîșie reciproc. În Canada, o reprezentație similară a fost compromisă datorită protestelor îndîrjite ale iubitorilor de animale. *Arca lui Noe,* instalația din 2009 a aceluiași, surprindea

momentul debarcării animalelor din corabia norocoasă, după salvarea acestora din Potopul devastator.

Englezul Damien Hirst expune animale eviscerate (porci, rechini, oi, zebre), scufundate în bazine uriașe de formol. Lucrarea *For the Love of God* este un craniu realizat din aproape 2 kg de platină şi 8600 diamante încrustate, în valoare inițială de 29 milioane de dolari, fiind evaluat ulterior la circa 100 milioane. Algerianul Adel Abdessemed se filmează ucigînd animale. În intenție, cel puțin, spune că denunță raporturile de putere care îi fac pe unii călăi și pe alții victime. Hermann Nitsch, reprezentant ilustru al „acționismului vienez", integrează în performările sale corpuri umane și animale, în ceremonii sîngeroase, cu iz ritualic, sacrificial, atribuindu-le o justificare metafizică, soteriologică.



Referințele anterioare nu sînt defel întîmplătoare. Recent am trăit ineditul unei expoziții organizate în chiar incinta Facultății de Biologie, avîndu-l ca protagonist pe *Eduard Constantin Olaru*, absolvent al Universității de Arte „G. Enescu". Satisfăcînd o miză mai curînd științifică decît artistică, demersul său propune o perspectivă paleo-antropologică asupra evoluției și „umanizării" omului. Lucrările realizate în tehnică digitală reconstituie cu aproximație etapele decisive ale detașării bipedului primitiv de lumea instinctelor și a animalității.

Ieșeanul iese din tiparul artistului obișnuit. Deși absolvent al Secției de grafică și design, face pe cont propriu cercetări de paleoantropologie, căutînd să recompună în imagini plauzibile genealogia speciei umane, printr-o întoarcere la *ethos*-ul inaugural, nealterat, sau la inocența culturilor primitive. Studiază tatuajul boșiman, lumea Africii, obiceiurile și vestimentația locuitorilor din ținuturi virgine, urmărind parcursul „bunului sălbatic" pînă la stadiul de actual civilizație.

Eduard Olaru denunță ipocrizia occidentală care atrofiază spiritul tradiției în profitul unor extravaganțe facile și efemere. Văzută cu ochi de artist, lumea viului este dinamică și seducătoare, chiar și în formele ei nu tocmai estetice sau împlinite. Într-o atare perspectivă, arta și biologia se complinesc fericit, în formule care pun în evidență, deopotrivă, imaginația și „științificitatea".

Cum se filosofează cu ciocanul?

Amurgul idolilor – una din scrierile lui Nietzsche – are în chiar titlu un adaos oarecum ciudat, autorul precizînd că va arăta cititorului *cum se filosofează cu ciocanul*. Este oare licită asocierea etericelor subtilități speculative cu o unealtă recunoscută mai curînd pentru duritatea loviturilor sale? Se poate filosofa cu ciocanul? Cum ar izbuti necruțătorul ustensil să se substituie organului care generează și regenerează gîndirea? De bună seamă, fraza trebuie citită alegoric, în contextul proiectului deconstructiv al „reevaluării tuturor valorilor". Erau vizate, îndeosebi, moralele socotite compromise, depășite sau decadente, față de care autorul manifesta o irepresibilă „bucurie de a distruge". În joc era un nou mod de a filosofa sau o schimbare a perspectivei din care filosofia însăși este posibilă.

Nietzsche, profetul „voinței de putere" și al Supraomului, denunța deseori instinctul de turmă al mulțimii și conduitele resentimentare ale celor slabi sau neputincioși. Nu voi insista aici asupra amănuntelor. Cu certitudine însă, intențiile lui erau cu totul diferite de cele proclamate de Karl Marx, ideologul materialismului dialectic – filosofia clasei muncitoare. „Ciocanul" nietzschean nu are nimic în comun cu simbolul proletar de tristă amintire, devenit în posteritatea Sîngeroasei Revoluții din Octombrie (1917) emblemă a Armatei Roșii și a partidelor comuniste de peste tot. Este, pe de o parte, ciocanul fierarului care își ascute

armele pentru a lupta cu toate prejudecățile și ideile perimate, dar și, pe de alta, unealta sculptorului care își propune să extragă forma ideală din „temnița" materiei în care aceasta este ferecată. În răceala și duritatea pietrei sînt înscrise toate posibilitățile; este nevoie ca cineva să intervină pentru a le scoate la lumină.

Filosoful se dorește ferm și neînduplecat; el procedează aidoma fierarului, dar și în felul sculptorului, folosindu-și forța, energia și inteligența pentru a „in-forma" materia brută și a o rafina potrivit scopurilor sale. O spune chiar autorul: „Mă mînă mereu spre om dorința mea arzătoare de creație; așa cum este mînat ciocanul spre piatră. Ah, voi oameni, o statuie îmi doarme în piatră, statuia statuilor! Ah, de ce doarme în cea mai dură, în cea mai urîtă piatră! Și cum ciocanul meu se dezlănțuie înfiorător asupra temniței sale. Din piatră sar așchii: ce-mi pasă mie! Vreau s-o desăvîrșesc…". Acționînd hotărît, filosoful – sculptor eliberează forma (ideea) din strînsoarea suportului care o reține inerțial. „A filosofa cu ciocanul" este semnul unei gîndiri „tari", violente, demolatoare – într-un sens, dar insurgente radical, restauratoare de valori și sensuri – într-un altul.

*

Despre *Titus Ivan* aș spune că „filosofează cu ciocanul". Deși nu neapărat consistentă sub aspect cantitativ, *Catharsis*, expoziția de la Galeria Hotelului „Traian", compensează prin densitate speculativă. Venit pe filieră elină, termenul revendicat în titlu face – se știe – o dublă carieră, în filosofie și psihanaliză, evocînd, între altele, nevoia de purificare, de eliberare a tensiunilor negative acumulate

inconștient, dar și de „sublimare” a acestora pe versant euristic. Ne-am putea întreba despre ce anume îl „reține” pe tînărul artist sau îi constituie povară, sursă de tensiuni reprimate? Unde trebuie căutată „greutatea” care îi temperează întrucîtva elanul? Ce anume trebuie să deconstruiască, pentru a reconfigura ulterior? Răspunsul este dat chiar în lucrările expuse, unele din piatră, altele din lemn și metal. În toate cazurile, materialitatea suportului este doar pretextul unei expresivități studiate, căpătate în cadența unor lovituri… cu sens, modelatoare.

Lucrări precum *Filtru, Privirile, Taur, Chilie, Vîrful corabiei, Nașterea* au și alură mitologică, dar și miză personală. Ele pun volumele obținute în raport cu spațiul, cu istoria sau cu trecutul apropiat. Piesa intitulată *Echilibru?* este o bucată masivă de lemn, abandonată inițial, apoi recuperată și recondiționată, astfel încît intervenția sculptorului îi redă „viață”, punînd în cumpănă, oarecum indecis, plinul și golul, lumina și umbra, brutul și subtilul. Lucrată în metal, *Povestea mea* are forma unei cărți deschise; ea face trimitere la biografia în derulare, pe cale a se scrie, odată cu fiecare întîmplare nou consemnată între paginile sale.

Chiar dacă este la început de carieră, Titus Ivan se profilează deja ca un poet al formelor dure, ca un sculptor de idei sau ca artizan al volumelor dense și generoase. Sculptura este asumată atît pasional, cît și cerebral, ca mod de a gîndi. Grația suprafețelor prelucrate artistic nu exclude, ci presupune violența gestului care „îmblînzește" suportul și îl adaptează scopului urmărit.

Poate nu întîmplător, expoziția lui Titus Ivan oferă și premisele unui *catharsis* ideologic. Despre ce este vorba? În anii de glorie proletcultistă, pe acoperișul Universității „Al. I. Cuza", chiar deasupra frontonului central, fuseseră instalate două statui, simboluri ale *ethos*-ului revoluționar. Cîntăreau împreună aproape 40 de tone. Într-o parte, poza imperial bravul muncitor, mînuind fudul „ciocanul" progresului; în cealaltă, odihnea țăranca, etalînd cu mîndrie „secera" izbînzilor agricole. Prin anii 2000, monștrii ideologici au fost îndepărtați, ușurînd frumosul edificiu de nefericitele embleme ale *kitsch*-ului de inspirație stalinistă, vădit contrastante cu locul în care fuseseră amplasate. Ulterior, acestea au fost donate Universității ieșene de Arte, decupate în bucăți și oferite uzului artistic estudiantin. Eliberate de „teroarea" unui timp… anacronic, prelucrate abil, investite cu alte semnificații, unele dintre ele revin – iată – în atenție, putînd fi privite cu alți ochi.

Sinteze și antiteze contemporane

Chiar dacă în Italia „toate drumurile duc la Roma”, acum trei ani, în vara lui 2009, plănuisem să mă abat de pe traseele vacanței, preț de două zile, spre laguna venețiană. Mă ispitea, bineînțeles, mult vizitata Bienală, evenimentul care alocă periodic densitate maximă ofertelor artistice ale contemporaneității. Două popasuri muzeale neprevăzute au făcut însă ca sirenele noutății și diversității să fi fost surclasate ireversibil de cu totul alte provocări. Spațiosul Palazzo Ducale, cu mulțimea artefactelor adăpostite și cu splendoarea interioarelor pictate de Tizian, Veronese, Tintoretto, Tiepolo și de ceilalți maeștri ai Școlii venețiene, m-a reținut aproape o zi. La Pallazzo Fortuny, o clădire veche, răcoroasă, cu parfum renascentist – gazda unei expoziții denumite *In-finitum* – am zăbovit ceasuri întregi. A rămas, pentru mine cel puțin, modelul evenimentului motivat de exigența sintezei.

Sub semnul conceptului de „infinit” erau adunate sute de lucrări, de la antichități grecești, romane și egiptene, pînă la fotografii, video-uri și instalații aparținînd unor artiști recenți. Pe suprafața a patru etaje, filosofia și arta realizau un *mix* impresionant, care așeza sub același acoperiș genuri eterogene, stiluri, opere dintre cele mai diverse, dar sugestive în raport cu subiectul ales spre ilustrare. Coerența tematică pretindea ca istoria și geografia să fie puse între paranteze; nici succesiunea cronologică, nici

indiciile teritoriale sau de apartenență comunitară nu contau în ordonarea lucrărilor. În scenografia curatorilor italieni, „bătrînul" Giorgione, bunăoară, putea sta alături de Lucio Fontana, Giacometti, Bill Viola, Piccaso și Joan Miró; Francesco Hayez alături de Paul Cézanne, Brâncuși, Giorgio de Chirico și Donald Judd, iar excentricii Piero Manzoni și Yves Klein coabitau într-o armonie desăvîrșită cu artiști aproape necunoscuți – americani, europeni și asiatici – din generațiile mai noi. Văd în cele două exemple sensul bun și generos al proiectelor așezate sub exigența sintezei. Ce ne poate oferi aceasta? Imaginea concisă și unitară a întregului, perspectiva optimă și omogenă asupra unui pol de interes.

*

Sinteze contemporane – titlul expoziției inaugurate mai ieri la Galeria „Tonitza" –, aparent limpede și neproblematic, lasă loc totuși unor ambiguități involuntare. Dacă artele vizuale de astăzi își trăiesc – așa cum se spune uneori – sfîrșitul, „criza" sau „agonia" datorită pulverizării limbajelor, mai sînt oare posibile demersurile unificatoare? Cum se pot concilia dispersia centrifugă a experințelor artistice cu rigoarea des clamată a sintezei? Există formule în măsură să ralieze artiștii în jurul unor scopuri ecumenice, vădit convergente? La o primă privire, proiectele de grup sau colective sînt mai în măsură să răspundă acestui scrupul. Ele pot confirma nu doar solidaritatea de breaslă – atunci cînd aceasta este reală –, ci și dorința de etalare a procupărilor curente.

Pornind tocmai de la realizările personale din ultima vreme, cîțiva din profesorii Colegiului Național „Octav Băncilă" propun o privire „sintetică" asupra artelor vizuale

Doina Tudor, *Triptic*

de astăzi. Artiștii, 13 la număr (Simona Amitroaei, Radu Carnariu, Constantin Crengăniș, Dumitru Cristescu, Ovidiu Ciumașu, Miea Grivincă, Gheorghe Gheorghiță – Vornicu, Valentin Meiu, Elena Mihăilă, Mihaela Panait, Doina Tudor, Ioan Vînău, Vicențiu Vînău) mizează pe complicitatea formală a genurilor practicate și pe diferența propriilor soluții expresive.

În absența unui reper problematic sau conceptual distinct, diversitatea vocabularelor este suverană. Fie că este vorba de pictură, grafică sau sculptură, autorii dau justa măsură a competențelor plastice exersate în atelierele școlii. Privitorul este invitat la incursiuni în peisaj sau în realitatea imediată, în ambianța simbolică a iconografiei creștine sau în lumile exuberante și fabuloase de felul celor zugrăvite altădată în pictura lui Bosch. Realiste, sugestive sau parodice, miniaturale sau în intenție monumentală, piesele expuse sînt dovezi ale unor disponilități thenice deosebite, necesare, de altfel, tuturor celor preocupați de formarea viitorilor artiști. Este, bineînțeles, o dovadă suplimentară că aceștia se află pe mîini bune.

Curatoriată de Doina Tudor, expoziția se încheagă într-o notă sobră, „profesorală”, favorabilă lucrului bine-făcut și mai puțin ereziilor stilistice sau experimentelor neconvenționale. Voit sau nu, „sinteza” propusă este parțială sau perspectivală, privilegiind genurile „clasicizate” și tratamentele stilistice deja confirmate, în detrimentul celor care tentează în chip radical spectaculosul și noutatea. Echilibrul compozițiilor, subtilitatea formală și bunul-gust sînt argumentele favorabile artiștilor ieșeni.

Radu Carnariu, *Supraviețuitori din Pomul cunoașterii*

Ritmuri atemporale

Văzute din interiorul galeriilor de artă, evenimentele vizuale avînd ca epicentru Iașul se succed într-o cadență impresionantă. Simezele sînt împrospătate periodic, la doar cîteva zile, dînd impresia unui dinamism euristic vrednic de invidiat. Însă cîte din expozițiile organizate în urbea bahluiană reține cu adevărat atenția? Cîte dintre ele depășesc staza anonimatului covîrșitor ori, cel mult, bruma notorietății locale? Care este anvergura reală a proiectelor? Sînt acestea sincrone, din perspectiva finalităților artistice și a esteticilor implicate, preocupărilor similare de la noi sau din Occidentul cosmopolit?

Dacă facem excepție de sporadicele mobilizări individuale pe versant „internațional", festivalul *Artă și tradiție în Europa* este unul din puține proiecte care își asumă programatic o deschidere culturală mai amplă. Cea de-a treia ediție s-a consumat de curînd, angajînd în formule parteneriale instituții diverse (profesionale, de educație, de promovare), dar și numeroși artiști – români și străini – recunoscuți pentru altitudinea valorică la care se situează, reprezentînd aproape toate genurile exersate în prezent. Desfășurată în două din galeriile centrale („Cupola" și „Tonitza"), expoziția *Ritmuri atemporale* a permis aplicații circumscrise temei propuse de organizatori, aducînd în discuție, implicit, și cîteva din problemele „orientării" sau calibrării praxisului artistic actual. Sînt tradiția și tradiționa-

lismul veritabile „ferestre” europene? Au acestea suficient potențial de sincronizare? Unde ar trebui căutat „vectorul” acesteia? Pe o axă a timpului? Ori pe aceea a spațiului?

În privința opțiunilor disputate în arta contemporană, două ar fi atitudinile extreme: idealismul și paseismul, pe de o parte; „contextualismul” sau activismul – pe de alta. Fără să se fi demodat radical, idealismul și paseismul șlefuiesc încă sensibilitățile artistice energizate de un romantism reciclat, aflat în tatonarea identității răvășite de „agonia” postmodernă, dar și în căutarea formelor pure, calofile, de exprimare. Artistul, în acest caz, este un nostalgic; privește în urmă, se repliază spre trecut, exaltînd gloria apusă a acestuia. Față de abuzul noutăților frivole, „vechiul” este mai consistent și mai venerabil.

Numeroase lucrări de istorie și „arheologie” a culturii fac elogiul tradiției primordiale, al miturilor și simbolurilor arhetipale. Universalul și provincialul sînt puse uneori în opoziție. Cu cît ne apropiem de *illo tempore*, de origini – spun Carl Gustav Jung și Mircea Eliade –, cu atît sîntem mai aproape de perspectiva universalității. În trecutul îndepărtat, „provinciile” sînt suprimate, iar sincronismul devine efectiv. Ni se profilează, în fapt, o simultaneitate retrospectivă, ancestrală, postată *ab originem*, la vîrsta începuturilor, idealizată ulterior prin „cosmetizarea” tradiției.

O atitudine cu totul diferită este ilustrată astăzi de arta socotită „contextuală” – termen acreditat, în 1976, de către Jan Swidzinski – important artist polonez. Pornind de la supoziția că ceea ce este real, prezent, și ne afectează nemijlocit este mai important decît iluzoriul, efemerul și pasivul, acesta adresa confraților de breaslă un manifest provocator, prin care căuta să acrediteze posibilitatea unei arte angajate în concret, în faptul imediat. Intenția sa era aceea de a depăși idealismul desuet, dinamitînd prejudecățile legate de „gratuitatea” artei, de „autonomia esteti-

culuiˮ și exclusiva dispoziție contemplativă a artistului. În locul „detașărilorˮ strategice de realitate, Swidzinski propune atitudinea fermă, angajamentul și chiar protestul – ca soluție extremă. Artistul „contextualˮ nu vine dintr-o altă lume, doar că promovează formule expresive diferite, „paralele” oarecum celor tradiționale. Centrul său de interes este viața concretă, cotidianul, dorind a pune în valoare potențialul critic și estetic al practicilor artistice interesate de schimbare. Paul Ardenne, autorul unei scrieri de referință (*Un art contextuel,* Flammarion, Paris, 2002) conchide, la rîndu-i, că arta ar trebui legată de viață, de prezent, de împrejurările reale în oamenii trăiesc. Artistul devine, astfel, un actor social implicat, adesea perturbator.

Tematica evenimentului ieșean invocat mai sus indică fără echivoc opțiunea pentru tradiție, una anistorică și „atemporalăˮ, însă venerabilă în sine și stimulativă atît în planul imaginației, cît și în cel al speculației. Există, neîndoielnic, un „activismˮ propriu fanteziei artistice la fel de eficient ca și cel public sau de suprafață. Într-o lectură liberă, „ritmurile atemporaleˮ pot fi receptate în termeni muzicali; ele dau mărturie despre „armoniaˮ pe care toți o caută, dar puțini o găsesc.

În vremurile noastre, pariul excesiv pe tradiție capătă o miză identitară și, adesea, propagandistică. Multiculturalismul încurajează mai puțin afișarea ostentativă a identității și mai mult expunerea diferențelor conciliante. Evitînd cu precauție *parti-pris*-urile ideologice, expoziția artiștilor – ieșeni și străini – a pus în valoare îndeosebi talentul, inventivitatea personală, disponibilitatea fiecăruia de a plonja în lumi… paralele, poate iluzorii, dar plăcute și reconfortante.

Deschideri spre Cer (Gabriela Dobre)

O veche povestioară chineză vorbește despre ordinul neobișnuit dat de împărat pictorului principal de la curte, acela de a șterge definitiv cascada pe care tocmai a pictat-o pe zidurile palatului. Motivul invocat? „Zgomotul" apei îl împiedica să doarmă, adîncindu-i oboseala acumulată la sfîrșitul zilelor istovitoare dedicate cîrmuirii statului său.

Într-un alt context, Leon Battista Alberti, celebrul umanist renascentist, recomanda insomniacilor, dar și celor încercați de febră, „să vadă fîntîni, rîuri și cascade" pictate. Dacă cineva nu poate adormi noaptea, ar trebui să „contemple" susurul unui izvor, iar somnul îi va veni negreșit. Istorisirile de mai sus inaugurează cartea lui Régis Debray despre „viața și moartea imaginii" (*Vie et mort de l'image,* Gallimard, Paris, 1992), dînd mărturie despre forța și impactul reprezentărilor artistice.

Care ar fi tîlcul lor? Ce anume decide ca unul și același obiect (apa) să primească „lecturi" atît de diferite? De ce pe un chinez priveliștea apei căzînd îl sperie și obosește, în timp ce privitorul florentin se calmează subit și adoarme satisfăcut? Ce fel de legătură există între subiectul reprezentării și ochiul celui care privește? Este acesta din urmă un mediator fidel? Poate simpla reprezentare a soarelui, de pildă, să ne încălzească efectiv? Sau priveliștea picturală a unei ploi de vară să ne răcorească? În joc, spune autorul, este puterea sau slăbiciunea imaginilor; unele sînt „vii",

plac, seduc și influențează, în timp ce altele rămîn „moarte” și indiferente. Impactul și intensitatea acestora pot fi testate de fiecare, cu orice prilej expozițional.

*

Tonică și reconfortantă este, fără îndoială, *Fereastra spre Cer* deschisă de *Elena Gabriela Dobre*, la Galeria „Dana”, pe strada Lăpușneanu. Absolventă a Universității Naționale de Artă, Facultatea de Arte Decorative și Design, din București, și a unui master în ceramică (2011), tînăra artistă are deja în portofoliul personal mai multe expoziții personale, la care se adaugă prezențe meritorii la numeroase evenimente colective de profil. Pictura figurativă, mozaicul și icoana sînt cîteva de formulele plastice exersate anterior.

Titlul noului proiect derulat în centrul Iașului trebuie lecturat în chip figurat. Metaforic vorbind, „fereastra spre Cer” este una spre lumină și spre Creatorul acesteia. Două

sînt motivele prioritar explorate; compoziții florale policrome și arhitecturi citadine cu parfum medieval. Aparent dez-unite, perspectivele pot fi alăturate în deschisul generos al cadrelor „ferestrei” propuse. S-ar putea spune că artista are o evidentă predilecție pentru subiecte care evită estetismul convențional, în profitul unei mobilizări simbolice și confesive. Tablourile expuse în galeria moldavă evocă, între altele, un întreg registru al formelor și simbolurilor ascensionale. Treptele care urcă și se îngustează spre orizont pot fi cele ale unor inițieri calofile; ele sugerează, totodată, ispita idealului, a perfecțiunii, a apropierii de sacru și de Dumnezeu. Bolțile de biserici, contraforții de sprijin ai catedralelor, scările suitoare spre chilii sihastre descriu spații sistematizate de obsesia luminii și a „fugii” către aceasta. Gîndit în termeni luminoși, Dumnezeu este vizibil fiecare element, în fiecare detaliu, atît în „compozițiile” naturii, cît și în artefactele umane cele mai sofisticate.

Există mult lirism în decorurile Elenei Gabriela Dobre, însă unul cenzurat, evitînd soluțiile previzibile. Artista bucureșteană caută să ne convingă că o fereastră deschisă trebuie să ne poarte cu gîndul către ceea ce poți găsi dincolo de ea. Privirea translează cadrele formale ale tabloului, supralicitîndu-i semnificațiile. Imaginea este mediație, legătură între ceea ce se vede și închipuirea privitorului. Vezi în floarea pictată și planta care seduce prin armonia formală a propriei întocmiri biologice, și parfumul discret care se degajă dintre petale, și mesajul de simpatie sau de iubire al celui care, eventual, ți-o oferă în dar. Vezi, așadar, și *e-vidențele*, adică ceea ce se expune direct privirii, dar și ceea ce se sustrage „vigilenței” cotidiene a acesteia. Abia în

felul acesta imaginea ajunge să fie „vie” și „puternică”, demnă de memorat.

Proiectul Elenei Gabriela Dobre nu exhibă ostentativ noutatea, nici nu reiterează stereotip traseele convenționale ale tradiției. Unul dintre meritele artistei este acela de a valorifica inspirat resursele sugestiei vizuale și percepției aditive în detrimentul realismului facil, fotografic. Expoziția este, deopotrivă, o „fereastră spre Cer”, dar și una menită a o poziționa cît mai favorabil pe autoare în raport cu „lumea artei” contemporane și cu orizonturile problematice ale acesteia.

„Rețete” artistice din Munții Retezat

Tematica peisajului a fost leit-motivul *Simpozionului de artă* desfășurat la Cabana „Cascada” (lîngă Cîrnic, una din porțile de intrare în Rezervația Naturală a Munților Retezat), și încheiat la Deva, în Galeriile de Artă centrale, cu o consistentă expoziție de pictură și sculptură. Reuniți pentru a șaptea oară în același decor de poveste – rupt de lume și prohibit de multe din ingredientele civilizației urbane –, artiști de la universitățile din Iași și Chișinău, peste douăzeci de suflete, studenți și profesori, și-au propus nu doar să-și răsfețe ochii cu splendorile montane imediat accesibile, să capteze „spiritul” locurilor frecventate, ci și să le reprezinte în formule plastice atractive. Prezent fiind la întîmplările de final, voi consemna aici cîteva din impresiile și opiniile participanților…

„Rețeta” administrată de organizatori se înscrie într-o tendință tot mai pronunțată astăzi în mediul artiștilor vizuali, una care presupune substituirea conceptului de „tabără” (asociat îndeobște *ethos*-ului ludic, de vacanță, dar și aplicațiilor libere, conjuncturale, inspirate de peisajul ambiant), cu ideea de „simpozion”, gîndit și ca spațiu neîngrădit de creație, și ca unul de reflecție și problematizare. În Retezat, bunăoară, artiștii au fost invitați să discute despre rostul şi condiţia peisajului contemporan. Este acesta un gen perimat, sufocat de puzderia experimentelor postmoderne care nesocotesc uneori tocmai talentul și „manualitatea”, adică priceperea de a da formă artistică unui model?

Care sînt posibilitățile concrete de revitalizare a acestuia? Trebuie să revenim la tiparele inaugurale, consacrate de predecesori? Ori să abordăm subiectul de la nivelul unei platforme estetice radical înnoite?

Formulate în scris – o constrîngere suplimentară asumată de artiști la solicitarea mea – bunele intenții sînt de netăgăduit. Decupez din motivația proiectului, așa cum este formulată de *Cristian Ungureanu*, principalul responsabil cu organizarea evenimentului: „Atenţia ne este fixată pe identificarea caracteristicilor vizualului contemporan (în special ale picturii) în sensul punerii sub semnul întrebării a valabilităţii şi eficienţei acestora şi pentru a înţelege în ce măsură propunerile foarte recente ale artei occidentale convin şi se potrivesc specificului/spiritului societăţii româneşti aflată, după cum bine se știe, în profunde procese de redefinire. În aceste sens, o bună parte din lucrul nostru îl reprezină documentarea şi discutarea, experimentarea, acceptarea sau adaptarea celor mai noi formule de limbaj pictural, pentru a verifica măsura în care acestea îşi demonstrează rostul atunci cînd sînt privite din perspectivă istorică”. Este reclamată în context nevoia unui dialog aprofundat între artiști – pe de o parte, istorici, filosofi, critici de artă și hermeneuți – pe de alta, cu scopul de a tatona soluții favorabile unui ancoraj estetic mai solid, necontradictoriu și de perspectivă.

Dacă un Baudelaire, la vremea lui, denunța precaritatea peisajului pictat fără aportul imaginației, peisagistul de astăzi este pus în dificultate de chiar sursele în care ar trebui să-și afle inspirația. Este necesară și obligatorie plonjarea în *plein air*, adică prezența efectivă în atelierul netrucat al naturii? Sînt cu totul de lepădat sursele derivate

(fotografiile, spre exemplu)? Care ar fi atúul unui peisaj reușit?

Iată și cîteva din opinii: „Actul creaţiei pe care îl desfăşoară un pictor în munţi este eliberat de constrîngerile pe care le prezintă curentele artistice. Aici ia naştere o simbioză ce ţine de natura «sălbatică» în care se pot observa limitele artei – Cerul” (Adrian Crîşmaru). „Pictura este o meserie care se practică în intimitate, este o meserie de om singur. Pentru acest lucru, artistul are nevoie de un spaţiu care să îl protejeze şi să-i ofere condiţiile de lucru propice. În Retezat – unde nu este internet, nici semnal la telefon, nici curent electric – muntele se desfăşoară şi funcţionează ca un atelier natural” (George Cernat). „În înălţimile munţilor, vîrstele oamenilor nu mai depind de timp. Aici este un «colţ de Rai» în care şi arta devine atemporală” (Rodica Grosu). „Natura este cel mai expresiv model ce poate poza unui artist; acesta trebuie să se îndepărteze de artificial şi să capteze naturalul. În acest caz, artistul este «fiul rătăcitor» care se întoarce acasă, la Mama Natură şi Dumnezeu Tatăl” (Ciprian Croitoru).

Și alți participanți din tabăra montană (Ana-Maria Negară, Titus Ivan, Denisa Cernat, Mitruț Peiu, Andreea Macovei, Dumitru Gherasim) au formulat idei favorabile ”prizei” naturale directe, în detrimentul surselor secundare și/sau auxiliare, reconfirmînd, în fapt, o presupoziție mai veche, potrivit căreia contemplarea nemijlocită a unui lucru este mai convenabilă decît cea a semnului (imaginii, copiei) lucrului respectiv. Cu cît te depărtezi de model, cu atît tensiunea plastică a tabloului se estompează. Iată aici marele avantaj al reuniunilor artistice în *plein air*.

Vernisajul de la Deva a etalat pe simezele galeriei peste 60 de lucrări, majoritatea inspirate de pitorescul autohton. Vizibile au fost și asemănările, dar și diferențele dintre cele două școli artistice reprezentate; cea de la Chișinău orientată spre soluții vizuale mai curînd decorative, bine asamblate formal și plăcute privirii, în timp ce ieșenii și-au extins registrul expresiv și pe versantul alunecos al sugestiilor și codificărilor simbolice. Cîștigurile, sub aspect profesional, sper să fi fost de ambele părți.

Cristian Ungureanu, *Muntele Retezat*

Să mai spun că în ultima seară petrecută în munți artiștii moldoveni au pus în scenă un *performance* „incendiar", aruncînd în foc șevaletele utilizate în pregătirea lucrărilor – gest simbolic sugerînd încheierea unui ciclu și inaugurarea altuia. La care, bineînțeles, mă bucur să fi fost martor.

Învățăturile Deltei

Unele din întrebările care mă încolțesc tot mai insistent în ultima vreme tatonează abilitățile mele artistice. „Pictați, dom' profesor? Sculptați, atunci? Desenați, cîtuși de puțin? Nu?!! De necrezut... Ar trebui să încercați într-o zi. E simplu... Aveți tot ce vă trebuie." Așa o fi? Curioșii, mai cu seamă din rîndul artiștilor, presupun că ar fi improbabil să vorbești despre artă fără să o practici în vreun fel anume. Poate formula opinii despre pictură, bunăoară, cineva care nu dovedește minime dexterități în domeniu? Are legitimitate criticul de artă care nu ar izbuti să schițeze măcar conturul unei muște? Nu-i revine tocmai lui, criticului, datoria de a se erija în model, oferindu-se drept exemplu celor pe care îi evaluează deseori cu asprime? Nu la el trebuie căutate rețetele noutății și originalității, de la înălțimea cărora face obiecții sau dă verdicte nimicitoare?

În ce mă privește, lucrurile sînt limpezi. Nu rîvnesc statutul de artist, cum nici pe cel de critic, deși acesta din urmă, oricît m-am eschivat pînă acum, îmi este atribuit din oficiu, fără să-l fi revendicat. Ambele calificări sînt pretențioase și nu se capătă oricum, de pe o zi pe alta. Anumite „practici" artistice, asumate în forme relaxate, mi-au fost familiare în trecut; am recitat poezii la serbările școlare, am compus fabule, am jucat în piese de teatru, am cîntat în cor, am cioplit trunchiuri de copaci. La desen – pot confirma colegii din școala generală – avusesem întotdeauna note mari. Cu pictura însă nu m-aș putea lăuda. Cîteva pînze

imaculate, nou-nouțe, tuburi de culori, pensule de tot felul zac de multă vreme, aproape uitate, într-un colț al casei, în așteaptarea gestului demiurgic hotărîtor...

Am fost foarte aproape, de curînd, la Crișan, în chiar inima Deltei. Împrejurările păreau ideale pentru un debut întîrziat; decorul – idilic, ambianța – stimulativă, anturajul – așijderea. Prietenii artiști – Zamfira Bîrzu, Manuel Mănăstireanu, Gabriela și Sabin Drinceanu, Cristian Diaconescu, Eugen Harasim, Sorin Otînjac, Eugen Alupopanu, Ion Pîslaru (sculptor rezident în Italia) – s-au arătat de la bun început încrezători, încurajîndu-mă, fiecare, în felul lui. Cum și cei veniți mai apoi în tabăra dunăreană cu ambiții și unelte pescărești (Ilie Bostan, Constantin Tofan, Mihai Pascal).

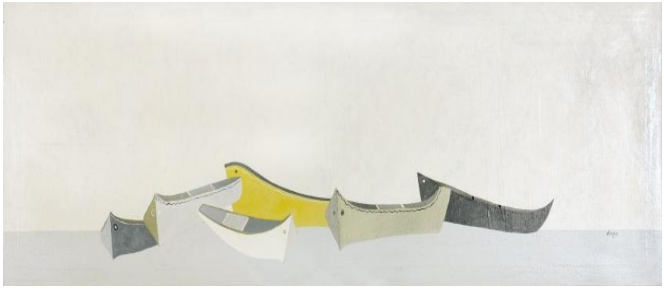
Orice început este anevoios. Ai nevoie, mai întîi, de reperele „estetice" menite a-ți disciplina efortul. Poți picta cu seriozitate fără un concept prealabil, fără o documentare adecvată? „Spiritul Deltei" trebuia prins cît mai iute în năvodul inspirației lucrative. O ședință de elucidare „teoretică" se impunea organizată din chiar prima zi. Acomodarea... culinară a întîrziat cu cîteva ceasuri planurile croite cu atîta fermitate. Borșul de pește, peștele prăjit, sarmalele de pește, zacusca de pește, icrele de pește, crochetele de pește, brînza de..., stropite cu licori specifice, au dat tonul „documentării" de la fața locului. Au urmat „ședințe" matinale de pescuit, băi răcoroase în apa mării, la Sulina, incursiuni motorizate pe canalele înguste, printre lanuri de trestii, sălcii încovoiate, grinduri plutitoare, nuferi abia înfloriți, deasupra cărora planau în voie pelicani leneși, cormorani și egrete...

Pentru ochiul oricărui artist, Delta pare „saturantă" în oferte vrednice de „încadrat", făcînd dificilă orice alegere.

Ar fi fost posibil să găsesc un subiect care să se eschiveze simțitor banalității? Elimin din start portretul și peisajul, două din genurile pentru care – trebuie să admit – aș fi avut nevoie de studiu prealabil, îndemînare și talent. Opțiunea non-figurativă pare cumva mai la îndemîna unui novice; ea ar camufla în plus inabilitățile tehnice elementare. Malevich, părintele suprematismului, sau Kandinsky, cel de la care se revendică mai toți expresioniștii abstracți, mi-ar putea servi de exemple. Monocromatismul nu s-a demodat în chip radical. Aș acoperi pînzele în alb sau negru, ori – schimbînd registrul – aș trage linii și cercuri colorate în dezordine studiată. Tabloul alb s-ar putea numi *Iarna în Deltă*, iar cel negru – *Mila 23. Beci neluminat, noaptea*. La fel de simplu aș arunca vopseaua din găleată direct pe perete, precum Yves Klein, sau aș picura stropi din bidinea, în felul lui Jackson Pollock.

M-aș pricepe să trag dungi negre, late, cu pensula, fără o cenzură anume, ca Franz Kline, după cum aș putea să alătur în același cadru pete mari, colorate, aidoma tachiștilor, lui Barnett Newmann sau lui Mark Rothko, lăsînd privitorii să adauge sensuri după capriciile lor. Aș fi putut cresta o pînză (sau mai multe) cu lama, imitînd discret „conceptele spațiale” ale italianului Lucio Fontana. Nu m-aș eschiva nici să regizez un *performance* după modelul ritualurilor inspirate de Rikrit Tiravanija. Aș pune pe grătar peștii prinși de artiști, i-aș invita pe toți la un exercițiu de socializare și le-aș citi la desert din *Estetica relațională* a lui Nicolas Bourriaud. Resturile festinului – oase, pahare și farfurii, presate și conservate (cum face Daniel Spoerri, elvețianul de origine română) – ar putea fi expuse la vernisajul preconizat a se petrece în toamnă, la Iași.

Conștient că nu acestea ar fi căile de urmat, am alungat din minte demonii ispititori. Cum să eviți repetiția și formulele „gata-făcute”? – iată dilema oricărui debutant. Nici dacă am picta cu spatele, cu picioarele, cu coada vreunui cal, cu trompa elefantului de la Zoo, cu labele pisicii sau cu gheare ascuțite de cocoș n-am fi astăzi cu totul originali. Posibilitățile artistului sînt, așadar, destul de limitate: ori să recicleze vechiul, evitînd imitația facilă, ori să găsească o combinatorie cu totul inedită și spectaculoasă a semnelor, tehnicilor, suporturilor de care dispune.



Sorin Otânjac, *Delta*

Cît privește propriul debut artistic, l-am amînat, fără nici un regret, pentru o altă ocazie. Am și o justificare. Nu puțini sînt artiștii fără „operă” sau care fac orice, mai puțin artă. În absența unor competențe ferm delimitate, criticii-artiști riscă aceleași inadecvări ca și artiștii-critici. Nu-ți trebuie abilități manuale pentru a prețui cum se cuvine un tablou, după cum nu discursurile, fie și înflăcărate, îți arată cum s-ar cuveni să lucrezi. Care ar fi soluția? Pictorul să picteze, sculptorul să sculpteze, criticul să... critice. Iată, pe scurt, cîteva din „lecțiile” recente ale Deltei.

Un pictor de metafore (Horea Cucerzan)

Obișnuiții galeriilor de artă pot constata o anumită recurență a subiectelor abordate, în contrast evident cu diversitatea și chiar ineditul formulelor plastice mobilizate. Să punem constanța și repetiția tematice pe seama limitării posibilităților artistului? Sau pe cea a eficienței locurilor comune, a stereotipurilor, întreținute de vreun păgubos confort al imaginației? Ori, mai curînd, pe seama dorinței de nuanțare expresivă, de adîncire personală în „zarea interioară" a marilor și eternelor provocări? În absența altei explicații, socot mai plauzibilă cea din urmă supoziție. Cum am explica altfel predilecția pentru temele „solare", atractive, de pildă, abstracție făcînd de gusturile sau modele care duc spre direcții de cu totul alt sens? Ca „încremenire în proiect" și cădere inocentă în desuetudine? Sau, dimpotrivă, ca ispită de a explora acele zone, nu neapărat facile, care încurajează în măsură sporită imaginarul pictural.

Poate nu întîmplător, titlul expoziției lui *Horea Cucerzan* care inaugurează Zilele Galeriei „Dana" ne îndeamnă să privim *Bolta luminii, între grație și armonie*. Cine este autorul și cum trebuie primită invitația sa? Născut la Blaj (1938), în inima Ardealului, aproape de Cîmpia Libertății, Horia Cucerzan studiază „artele frumoase" la Cluj, pentru ca mai apoi să se stabilească în București. În calitate de pictor și grafician este prezent în colecții – private și de stat – din mai multe țări. A fost atras îndeosebi de Italia, unde are și cele mai consistente „expuneri" publice. Ajuns la Padova, a

contribuit la restaurarea unor valoroase fresce renascentiste din secolul al XV-lea, la Palazzo Lippomano. Cîteva lucrări de artă monumentală din România îi poartă semnătura. A pictat figurile de domnitori și de cărturari dispuse pe cele două arcade ale „Sălii Unirii" de la Alba Iulia. Este vizibil influențat de arta italiană și de spațiile culturale pe care le-a parcurs. „Urmele" acestor s-au depus în memorie, de unde acționează recesiv, ca stimuli euristici subconștienți.

Mai mult decît la alți artiști din generația sa, Horea Cucerzan își îmbracă subiectele, chiar și pe cele convenționale, în veșminte aluzive, parodice și metaforice. O sensibilitate poetică necenzurată îl ajută să „incendieze" formele, să le armonizeze în culori vii, dinamice și exuberante. Este, fără îndoială, un pictor „solar", dar și un poet al luminii surprinse în tonuri incandescente. Nici lirismul, nici luciditatea nu capătă în reprezentările sale accente excesive. Preferă figurația liberă, întreținută de instinct și imaginație; „metaforizează" spontan, adică „vede" idei și le convertește iscusit în imagini.

Balerină

Spate cu tatuaj

Balerine I

Unele din lucrările sale au subtilitate metafizică, altele – umor și detașare ludică. În expoziția de la Iași, autorul zăbovește sub aceeași boltă a „luminii”, fără teama unor coincidențe stînjenitoare. Metafora luată ca pretext este departe a-și fi istovit resursele. Posesia luminii fusese un privilegiu al zeilor și un dar neprețuit făcut de aceștia oamenilor. Teologii creștini o identificau cu însuși Dumnezeu. Filosofii o asociază cînd rațiunii și înțelepcinii, cînd adevărului și libertății. În imaginația pictorilor, toate revelațiile divinității sînt luminoase; la fel viziunile și extazurile sfinților. Dumnezeu este „soarele” (temeiul luminii) sau „ochiul” care privește la ceea ce se petrece „dedesubt”. În ambele cazuri, lumina este atît sursa, cît și mediul care face posibil contactul vizual. Adevărul, la rîndu-i, primește contururi feminine. „Gol-goluț”, acesta zace în adîncul unui puț (aluzie la „peștera” lui Platon), de unde speră să răzbată în sus, spre lumină. Libertatea va împrumuta și ea chip bucălat, primind ca accesoriu fie cartea de învățătură, fie steagul revoluționar, fie torța aprinsă, sugerînd emancipa-rea de sub tutela tuturor prejudecăților ostile sau represive.

Pelerinajul pe Golgota – una din lucrările lui Horea Cucerzan – înfățișează ambivalența lumii, amestecul de sacru și profan, de suferință și deriziune, de gravitate și carnaval. „Grosul” lumii (majoritățile) îl dau personajele cu mască, fără chip și identitate, incapabile de fapte mari sau de vocația vreunui sacrificiu generos. Unii aleg penitența și idealul, alții se abat spre cele mărunte, vesele și distractive. Peisajele venețiene, personajele cu măști, imaginile carna-valului din Padova compun o atmosferă frivolă, favorabilă jocului și evaziunilor senzuale.

Femeia – personajul central al multor tablouri – apare tocmai într-un atare decor. Curtezanele, balerinele, aman-

tele își exhibă ostentativ formele, aducînd în atenție corpul erotizat, privit ca obiect de seducție și bun de consum. O Evă avînd conturul șarpelui biblic asociază frumusețea și viclenia, leacul și veninul, sugerînd dulcea armonie a contrariilor. Autorul insistă însă nu pe latura feminității frivole, îndeobște depreciată. Maxima densitate metaforică o primește femeia: femeia – colină, telurică, vegetală, germinativă, contopită în peisaj, matrice a vieții, dar și a morții.

Horea Cucerzan este, fără îndoială, un ingenios pictor al ritmurilor, intensităților și tensiunilor expresive. Tablourile sale pun în scenă feluritele întîmplări ale minții. Intrigile se petrec în închipuire; poate de aceea par atît de seducătoare, misterioase și... reale.

Balerine II

Retorica echilibrelor (Alexandru I. Grosu)

Albert Elsen – unul din importanții istorici ai artei – invoca un „declin al retoricii sculpturale” vizibil în perioada ulterioară lui Rodin și germanului Lehmbruck. Cei doi ar fi renunțat la gesticulația emfatică, declamatoare, frecvent întîlnită în arta publică, în favoarea postúrilor expresive ale corpului, percepute drept „instinctive, credibile și mișcătoare”. Regii călare, principii impozanţi, „eroinele” alcovurilor imperiale s-au retras discret, făcut loc figurilor anonime, importante nu pentru ceea ce *sînt*, cît pentru ceea *exprimă*. În plus, sculptorii vor renunţa treptat la gesturile și expresiile faciale, socotite prea „literale” şi îndepărtate de miza psihologică urmărită de ei. Accentul se mută de la „ceea ce face personajul, la ceea ce face artistul”. „Declinul” teoretizat de Elsen poate fi lecturat şi invers, în sensul detaşării de tiparele solemne şi propagandistice ale unei tradiţii caduce, pe cale de compromitere. Pasul lui Brâncuşi, de pildă, este nu regresiv ci, dimpotrivă, revigorant, orientat în direcţia unui vocabular sculptural mult mai nuanţat, esenţializat.

„Inventată” în anii `30 ai secolului trecut de către americanul Alexander Calder, sculptura cinetică reuşeşte să dinamizeze formele într-un chip neaşteptat. Sculpturile ies din inerţie şi surprind prin mişcări care sporesc expresivitatea. După eșecul utilizării unor stimuli mecanici, Calder a descoperit puterea naturii și a gravitației – integrate abil în lucrările sale. Tot el contribuise decisiv la introducerea

culorii în sculptură, ca şi la realizarea de sculpturi plate, aparent „dematerializate”, prin pierderea acelei dimensiuni care făcea diferenţa. Sculptura pictată îşi are ca pandant pictura în relief. Tehnici asemănătoare folosise și Marcel Duchamp, marele destructor al convențiilor artistice, atunci cînd suspenda tamburi circulari, pictaţi în forme spiralate, creînd privitorului iluzia unei absorbții în vertijul formelor concentrice. De aici pînă la compoziţiile ambientale ale unor Niki de Saint Phalle și Jean Tinguely, sau la piesele lor „nou-realiste”, sonore şi mişcătoare deopotrivă, nu a fost mult.

*

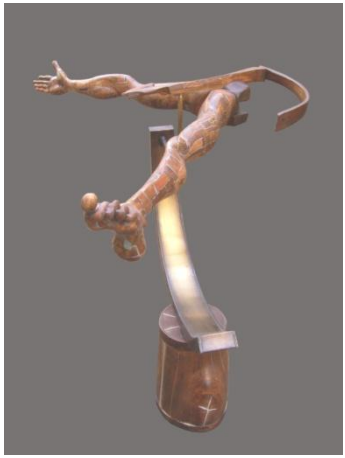
Intrate oarecum în zodia previzibilului, expozițiile autohtone de sculptură rareori promit ceva nou. Între excepțiile norocoase aș numi proiectul sculptorului bucureștean *Alexandru Ioan Grosu*, inclus în programul aniversar al Galeriilor „Dana”. Născut în 1958, la Suceava, artistul și-a făcut studiile de specialitate la Iași, stabilindu-se ulterior în Capitală. Deși a realizat lucrări de artă monumentală în numeroase locuri din țară, deși a fost prezent în colecții de pe mai multe continente, capitala moldavă i-a oferit ocazia unei prime expoziții personale. Avea să fie, din păcate, și ultima…

Ca artist, Alexandru Ioan Grosu s-a arătat mai puțin interesat să cioplească la soclul proprii biografii, preferînd însumarea de experiențe utile şi nu precipitarea fără scop sau înaintarea în direcție facilă.

Evaziv în indicarea vreunui maestru care să-l fi influențat hotărîtor, pariază pe o retorică sculpturală de factură clasică, în care se recunosc și „urmele” sculptorilor greci,

dar și geniul lui Michelangelo, și robustețea Rodin, și supleța formală a lui Brâncuși.

Cal troian



Echilibru

Ingenios în articularea ansamblurilor, migălos în abordarea detaliilor, sculptorul bucureștean imaginează structuri complexe, combinînd imprevizibil reliefurile, culorile și materialele aflate la îndemînă. Marmura, lemnul și metalul par a-i fi suporturile favorite. Dacă în lucrările ambientale de mari dimensiuni este preferat uzul abstracției sugestive (ancore uriașe dispuse vertical, clepsidre zidite în piatră, troițe înfipte în pămînt, cruci și clopote stilizate, păsări din stuf pregătite de zbor), în construcțiile relativ miniaturale predomină figurația liberă și spontaneitatea imaginativă. Corpuri umane, siluete cabaline sînt surprinse în poziții încordate, fixate într-o gestică fluidă, sugerînd totodată mișcarea, dar şi impulsul care o face posibilă. Gimnaştii săi caută optima conciliere a mişcării cu echilibrul. Oscilante

sau giratorii, funcţie de pîrghiile susţinătoare, figurile îşi estompează ritmul sub inerţia forţei gravitaţionale, presupusă ca parte şi condiţie a lucrărilor.

Retorica sculpturală a lui Alexandru Ioan Grosu este favorabilă gestualităţii simple, dar elocvente. Inserturile ornamentale sînt reprimate în folosul formelor epurate de artificiu şi aleatoriu. Artistul s-a raliat în chip fericit acelei „tradiţii a noului" care aşază sculptura pe versanţii consistenţi ai ideii şi ai lucrului bine-făcut.

Inorog

Iacobeni – un Balcic bucovinean?

Spre deosebire de alți munți, cei ai Bucovinei degajă un parfum inconfundabil. Blînda lor melancolie te însoțește la fiecare popas sau cu orice prilej de mobilitate tranzitorie, fie și grăbită. Molcoma ondulare, alternanța culmilor nu tocmai sfidătoare prin semeție, verdele pajiștilor și pădurilor fără hotar, prospețimea luminii neafectate de obișnuitele cețuri slobozite din plămînii tumefiați ai furnalelor estompează pînă și cele mai rebele neliniști sau impulsuri „abisale”. Capeți, fără să vrei înadins, dispoziții calme, generoase și senine. Savurezi din plin clipele contemplative și le dai atenția binemeritată. O contagiune aproape magică transferă calitățile peisajului și asupra oamenilor – mai cu toții pașnici, hîtri și sfătoși.

În drum spre Ardeal, Maramureș ori aproape, în tihnita Vatră a Dornei, cu trenul sau mașina, am trecut de multe ori prin Iacobeni. Locul în sine nu-mi reținuse atenția mai mult decît celelalte sate cu care se învecinează, deopotrivă de frumoase, înșirate cuminți pe vechiul Drum al tătarilor, la poalele Suhardului, Obcinilor Bucovinei și Giumalăului. De o vreme încoace însă, îl privesc cu alți ochi…

Cronicile spun că primii săi locuitori coboară din neamul lui Iacob, un păstor maramureșean prigonit cîndva de unguri. De la 1774, ținutul s-a aflat, preț de aproape un veac și jumătate (pînă la 1918), sub guvernămînt austric. „Urmele” acestuia se văd încă pe suprafața așezării. Siluetele edificiilor administrative sînt îndatorate arhitecturii

teutone, peste care s-au adăugat intervenții ulterioare, cu specific regional. Clădirile grele, sobre și austere, tipice spiritului cazon austriac, sînt „îmblînzite” vizual cu mozaicuri florale bucovinene, dispuse pe fațadele construcțiilor în structuri liniare și simetrice. Pentru a exploata minele de fier și mangan, noii stăpîni au adus colonișți germani, pricepuți să scoată din măruntaiele munților bogățiile ascunse. Se spune că în certa înclinație a locuitorilor spre ordine și disciplină trebuie să recunoaștem fermitatea și rigoarea spiritului nemțesc, asumat de aceștia cu mîndrie.

Două sînt numele cu care se poate lăuda Iacobeniul. Ambele au legătură cu arta. Unul ține de trecut – Epaminonda Bucescu, zugrav bisericesc, trăitor pe timpul lui Eminescu, bun prieten cu acesta; celălalt ne aduce în prezent – *Liviu Suhar*. Numele pictorului are, de bună seamă, legătură cu Suhardul, muntele care se profilează la orizont.

Acum un an, Liviu Suhar a înființat o asociație, cu scopul de a promova în colțul nostru de lume arta și artiștii. Despre intențiile acesteia am scris la vremea respectivă. *Simpozionul național de pictură și desen,* pus în act vara aceasta, intră în logica „întîmplărilor” preconizate de la bun început. Lui i se adaugă recenta expoziție de la Galeria „Nicolae Tonitza” și lansarea unui album, *Iacobeni – particularități imagistice*, reunind imagini cu lucrările pictate și mărturii ale martorilor la eveniment.

În expoziția inaugurată la Iași, peisajul este „personajul” principal. Artiști par „furați” și confiscați de spectacolul naturii. Omul este „pus între paranteze”, adică omis voluntar, sau trecut într-un registru al disimulărilor premeditate. Așa cum casele „vorbesc” despre oameni, bisericile – multe la număr – vorbesc despre Dumnezeu. Iacobeni este asemuit unui Eden montan, pe care doar o selectivă recuzită poetică îl poate descrie. Arina Gheorghiță recunoaște

aici un „decor pentru legende românești descălecătoare… Peisaj larg, cu dealuri corpolente, dar și loc mult în care munții să-și întindă spinările, case bogate și dichisite și o dragoste pentru flori rar întîlnită. Nimic nu e înghesuit și ochii ți se odihnesc pe întinderea nesfîrșită în care milioane de brazi își îndreaptă spre cer vîrfurile ascuțite ca săgețile lui Zalmoxis”.

Convertit la pictură, sculptorul Ilie Bostan este reținut de acele „fîșii povîrnite, orizontale, verticale, oblice, uneori înguste, alteori desenînd suprafețe întinse pe coastele abrupte ale muntelui, unele de un verde crud, dat de colțul ierbii abia mijind după ultima coasă, altele de un ocru arămiu care o așteptau. Verdele intens, proaspăt, consistent intră în contrast cu verdele închis al pădurilor de conifere ce îmbracă culmile abrupte sau lăsînd să se scurgă în vale, pe terase plastic determinate, șiruri izolate de brazi, mai bătrîni sau mai tineri, delimitînd acele spații de culoare atunci cînd nu sînt mărginite de expresiva ritmică a gardurilor de bîrne care peticeau muntele”.

Pentru Neculai Mihăilă, Iacobeni „este un loc în care cerul cu munții aproape se ating, lumina este mai puternică, mai pură în contrast cu umbra, culorile sînt mai vii, mai adevărate, mai clare după ploaie, verdele este verde”. Aici „diminețile sînt asemănătoare unei raze de soare ce-ți atinge ușor pielea, iar adierea simfonică a vîntului îți transmite șoaptele pădurilor monumentale de brazi”, notează în albumul de impresii Andreea Dascălu – preocupată să surprindă în lucrări „acea nuanță de pace cristalină datorată luminii mîngîietoare și vuietului adînc al vîntului”.

Tabloul Zamfirei Bîrzu fixează un luminiș în care umbrele se întrețes delicat. „Căsuța, bradul, căpița, turla bisericii, toate lasă umbre lungi ce se învîrtesc în fiecare zi în jurul axei lor, devenind astfel un Axis Mundi primordial.”

Cornel Ailincăi intră în „venele peisajului”, descriind „aburii albăstrui” ai muntelui, „prisosul de verde”, „măreţiile telurice primordiale”, „cortegiul polifonic de energii şi frumuseţi”. Pentru pictorul clujean, tabăra în sine este un adevărat „banchet al spiritului”, condimentat la răstimpuri cu momente dionisiace.

Liviu Suhar, *O adunare*

Pe lîngă cei pomeniţi, i s-au alăturat lui Liviu Suhar pictori şi graficieni cunoscuţi: Atena Elena Simionescu, Valentin Sava, Elena Mihăilă, Gabriela Popa Benescu, Smaranda Bostan, Ioan Pricop (Iaşi), Constantin Catargiu, Ioan Mercea (Timişoara), Ştefan Pristavu, Vasile Mîndra – Crăiţă (Bacău), Nicolae Suciu (Baia Mare), Ana-Maria Ovadiuc (Suceava), Virgiliu Parghel (Bucureşti).

„Proiectul Suhar” vizează, între altele, înfiinţarea unui muzeu de artă cu lucrări ale contemporanilor şi perpetuarea ideii de simpozion. Valorificînd capitalul simbolic adus de artişti, satul Iacobeni ar putea deveni ceea ce poate să fie – un Balcic al Bucovinei, un loc în care natura şi cultura nu se despart, ci se susţin reciproc. În folosul tuturor.

Memoria ferestrelor (Aurel Stanciu)

Nu puține sînt picturile în care autorul îți întinde neștiute capcane; privirea, în astfel de cazuri, vagabondează inocent, fără să se oprească asupra detaliilor cu adevărat importante. În „Venus din Urbino” (1538), bunăoară, Tizian pictează un nud asemănător celui realizat de maestrul Giorgione („Venus din Dresda”). Privitorii sînt fascinați de frumusețea prim-planului; un corp feminin aproape perfect, degajînd ostentație și erotism. Detaliile însă derutează… Mai apar în cadrele tabloului: un patruped canin somnolent, ghemuit la picioarele frumoasei dezgolite; apoi, în plan secund, două personaje feminine (ambele împovărate de veșminte prețioase), preocupate să găsească ceva în interiorul unui cufăr. Ca și cum diversiunea picturală n-ar fi fost suficientă, autorul desenează în fundal o fereastră, pe al cărei pervaz odihnește un vas cu flori, lăsînd să se vadă în afară o coloană sobră, în stil clasic, copaci înverziți, iar în depărtare, la orizont, un tulburător apus de soare.

Dacă expunerea nudului este o probă de îndrăzneală și virtuozitate artistică, breșa vizuală creată de fereastră amintește de „inventarea” perspectivei (cu un secol mai devreme, găselniță atribuită lui Leon Battista Alberti), tocmai pentru a „aerisi” tabloul, a-l face să respire și a-l lumina în chip „natural”. Privirea este invitată să gliseze sau să „fugă” spre exterior. Văzută ca *topos* intermediar, de frontieră, fereastra separă spațiul intim, privat, de cel exterior –

natural sau public, desparte vizibilul de invizibil, accesibilul de inaccesibil.

Contează oare partea (din)spre care privim? Pînă la Tizian, majoritatea artiștilor au pictat ferestre văzute din afară, investite doar cu rost decorativ. Ca și Jan van Eyck înaintea lui, italianul apelează la un „truc" menit să ofere vederii posibilitatea de a se prelungi dincolo de sine, creînd „insertul perspectival" către planul îndepărtat. Pierre Bonnard, Henri Matisse vor picta ferestre în deschiderea cărora desenează flori în evantai policrom. Dali, în schimb, așază în cadrul geamului o tînără surprinsă din spate, invitînd publicul să privească în zare, spre luciul albastru al lacului, dar cu ochii acesteia.

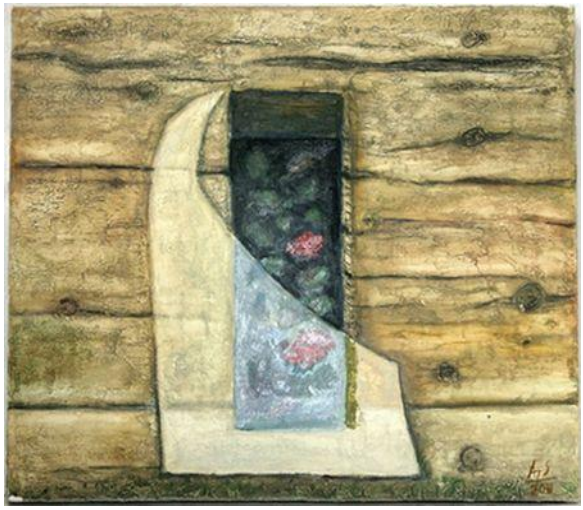
Filtrată de fereastră spre interior, lumina creează nebănuite efecte de culoare. În geometria vitraliilor medievale, arhitecții catedralelor gotice au ghicit posibilitatea de a sugera prezența sacrului. Portretul „Filosofului" așezat la fereastră, al lui Rembrandt, evocă, în fapt, strălucirea simbolică a cunoașterii care vine din afară, pe căile „solare" ale rațiunii și inspirației divine.

*

Despre ferestre și puterea lor de semnificare s-a mai scris. Proiecte artistice în derulare ilustrează posibilitatea unor lecturi nebănuite. Pictorul *Aurel Stanciu*, de pildă, evocă în cele peste patruzeci de compoziții – tocmai expuse la Centrul Cultural „George Apostu" din Bacău – o inedită *Memorie* a *ferestrelor*. Născut la Prisăcani, aproape de Iași, dar stabilit ulterior în orașul lui Bacovia, artistul este preocupat de simbolismul trecerii și de reprezentarea picturală a acestuia.

Ferestrele lui Aurel Stanciu își au sorgintea în porțile maramureșene, dar și în porțile lui Brâncuși; ele sînt nu doar obiecte, ci simboluri de interpretat. Fereastra face legatura între interiorul personal, intim, și exteriorul imprevizibil, aglomerat. Ea este „ochiul casei" prelungit în afară, dar și efigie sau blazon reprezentativ, vorbind indirect despre cei care se ascund între ziduri, dincolo de ermetismul obloanelor. Altfel spus, *ești* în felul „ochilor" ferestrei expuse vederii – ager și proaspăt sau, dimpotrivă, istovit și trist.

Aurel Stanciu crede că ferestrele își au viața lor, și chiar „vîrste" pe care le poți recunoaște dacă sînt privite din afară; unele par roase de ani și îmbătrînite, altele înviorate de petalele vreunui ghiveci înflorit. Sensul privirii este dublu; intro- și retro-spectiv. Memoria ne invită în „arhivele" propriei conștiințe, dar și în timpuri de demult, retrăite cu nostalgie.



Surprinzător și inventiv, artistul schițează o tipologie a ferestrelor – de casă, de biserică, de chilie mănăstirească, de grajd, din lemn, de piatră, îngrijite, părăginite, ferecate, abandonate… Cuadratura lor o dublează pe cea a tablourilor, creînd impresia de multiplicitate a „scenelor” și de adîncime perspectivală. În majoritatea cazurilor, floarea devine reperul central, substituind metaforic omul și melancolia din privirile acestuia.

Expoziția lui Aurel Stanciu trebuie văzută în forma unei confesiuni picturale. „Portretizate” în registrul simbolic, ferestrele se deschid sau se închid. În ceea ce-l privește, artistul se deschide cu generozitate pentru a fi „citit” la interior, acolo unde se pătrunde mai greu, dar și unde poți fi așteptat cu o… floare.

„Icoanele” frivolității (Vladimir Șetran)

Prin 1977, adică acum 35 de ani, Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut scriau în tandem o carte care anunța iminența unei „noi dezordini amoroase”. Împotriva „frumoasei coerențe a utopiilor genitale”, dar și încercărilor de a disciplina și restricționa tentațiile erotice, filosofii francezi contrapuneau o „dezordine” frivolă și tolerantă care ne-ar elibera „de monoteismul excesiv al Erosului”, restituind „temporalitatea sălbatică a maniilor, anticalendarul pulsiunilor, inconsecvența suavă a capriciilor”. Polițiile morale și medicale ar fi trebuit abandonate, pentru a sustrage juisările corpului din registrele prohibitive ale Bisericii, supravegherii clinice și punițiunii penale. Orice formă de codificare sau de reprimare a practicilor erotice se cuvine recuzată; „să nu devii militantul nici unei căi a dorinței în mod special, să lupți pentru ca toate figurile erosului să poată fi, simultan, la fel de posibile într-un spațiu nediscriminant”. O atare perspectivă suprimă mărginirile conjuncturale. Totul este permis. „Iubește și fă ce vrei” ar clama îndrăgostiții de pretutindeni, reiterînd altruista sentință a lui Augustin – convertitul la cele sfînte, după o tinerețe tumultuoasă, în care s-a dedulcit copios cu mai toate păcatele lumești.

S-au împlinit cumva, între timp, așteptările celor doi? Aș răspunde negativ. Realitățile de acum nu sînt altele decît cele denunțate acum peste trei decenii. „Scena” erotismului este la fel de „ob-scenă”, iar intimitatea fizică – la fel

de problematică, datorită „transparenței generalizate” (Baudrillard) pe care o experimentăm cotidian. Laboratoarele *media* exploatează fără scrupule spectacolele cărnii, invitînd cu insistență publicul să participe la un maraton libidinal nerafinat, excesiv și istovitor. Chiar și așa, în viața de zi cu zi – să recunoaștem –, tabuurile și prejudecățile nu sînt deloc excepții. Dacă există totuși un teritoriu în care „dezordinea” frivolă pare să se fi înstăpînit cu oarecare îndîrjire – acesta este cel al artelor. Aș lua exemplul cel mai proaspăt și mai la îndemînă, expoziția de grafică erotică a lui *Vladimir Șeitan* – unul din seniorii graficii românești contemporane –, tocmai vernisată la Galeriile „Dana”.

Mereu inventiv și imprevizibil în alegerile tematice, artistul bucureștean expune de această dată cîteva sute de lucrări al căror numitor comun este nudul. Înzestrat cu un acut simț al liniei și al formei, Șeitan cartografiază întreg repertoriul senzual al feminității, omagiind, deopotrivă, semnele frumuseții, dorinței, cochetăriei, nonșalanței, timidității și tandreții. Femeia este văzută, astfel, ca un *topos* natural al seducției și al juisării.

Neînrămate, dar alăturate și suprapuse într-o dezordine... ordonată, cartoanele lui Șetran au alură de crochiu improvizat, în succesiunea cărora poți citi întreaga

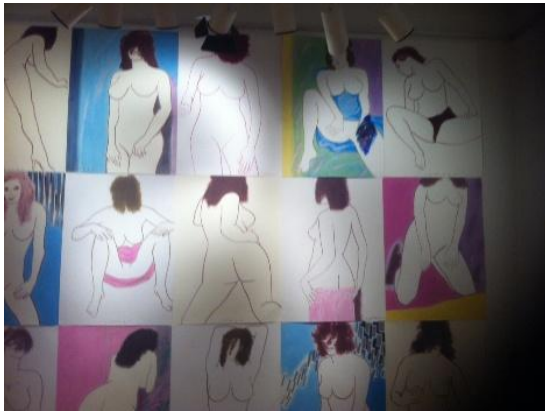
istorie secretă a gesticii de alcov. Trasate parcă dintr-o singură mișcare a mînii, însă fermă și precisă, siluetele – voluptoase, grațioase, gracile, dar și ostentative – amintesc de *Kamasutra* indiană, de pictogramele erotice chinezești sau de benzile desenate moderne, doar că scena imaginii este populată de un singur protagonist, același dar multiplicat – o Evă păgînă, frivolă, emancipată, care își etalează „fără perdea" întreg repertoriul de fantasme și postúri.

Redută a promisiunilor amînate, templu al desfrîului licit, altar consacrat plăcerii, femeia lui Șetran se dezbracă de „maniere", etalînd dezinvolt întreaga retorică a seducției corporale. Eliberată de inhibiții, ea se prinde în hora necenzurată a expunerilor anatomice, îngăduind martorilor să arunce ocheade fugare dincolo de cortina freneticului „teatru libidinal" (Lyotard) în desfășurare sau a celui narcisic, auto-contemplativ. Solitudinea personajelor feminine este doar aparentă. Aidoma unui voyeur calificat, spectatorul își răsfață ochii, fără a putea fi el însuși văzut, încurajînd din *arrière-plan,* de la distanță, gimnastica erotică oferită gratuit. Bărbatul este privire, pe cînd femeia – obiectul favorit al acesteia.

Este însă frumusețea feminină cu totul inocentă? Freud, la vremea lui, îi demistificase temeiurile care o idealizau. Grija pentru frumusețe a doamnelor n-ar fi altceva decît răzbunarea acestora pentru istorica și sistematica depreciere publică, în vremuri vădit misogine. Transformată în obiect al dorinței, ea va exploata în propriul interes slăbiciunile celuilalt, soțul sau iubitul. De aici și grija de a întreține cît mai mult performanțele dispozitivului corporal sau de a amplifica la maximum potențialul „atractiv" al acestuia. Aruncat în direcția potrivită, năvodul seductiv îi triază pe cei

norocoși (pe Don Juani, bunăoară), de mulțimea victimelor anonime. Istoria o confirmă din plin; în Europa amorului curtenitor și a turnirurilor cavalerești, pământul mustea de sîngele eroilor nefericiți, prinși în mrejele fatale ale Erosului neîmplinit.

Vladimir Șetran ne anunță că – în artă, cel puțin – era glaciară a pudorii și prejudecăților sexiste a luat sfîrșit. Grafica sa vestește cu aplomb o nouă „dezordine" amoroasă, mult mai culturală și permisivă, care pare a se profila tocmai acolo unde schematismul erotic – excesiv reprimat și ajustat – nu mai inflamează satisfăcător imaginația. Consacrînd Iubirea ca liant profund și durabil, Femeia redevine polul favorit de admirație, dar și centrul afectiv al lumii. Expoziția de la „Dana" este o excelentă confirmare.



Sub cupola artei contemporane...

Acum mai bine de trei săptămîni, simezele Galeriei „Cupola” au fost confiscate de cîțiva artiști din generația nouă, care au promis ieșenilor o „lună plină cu artă contemporană”. Un al patrulea episod, ultimul din cele anunțate inițial, va fi inaugurat chiar în această seară. Avînd perspectivă asupra întregului proiect, voi schița un scurt raport concluziv. Extrapolînd observațiile, am putea răspunde unor dubii cît se poate de legitime. Sînt artele vizuale din urbea moldavă convingător reprezentate? Care le-ar fi liniile distinctive? Ce anume le-ar trebui pentru a se fortifica suplimentar și a căpăta un spor de vizibilitate?

Fără a se ralia în tabere ostile sau incompatibile mutual, artiștii vizuali ieșeni sincroni cu propria lor contemporaneitate (îi exclud pe „anacronici” sau pe cei ancorați în formule plastice pe care le socot „expirate”) evoluează în registre publicistice și expoziționale relativ disjuncte, dintre care două au un plus de evidență. Asociați genurilor performative, unii – de regulă solitari, voit detașați de structurile instituționale locale sau regionale – dau prioritate afirmării externe. Tematic vorbind, aceștia sînt reținuți mai cu seamă de sondarea contextelor sociale și politice ale lumii prezente (pauperizarea, urbanizarea agresivă, alienarea, migrația forței de muncă – Matei Bejenaru, Dan Acostioaei) sau de cele speculative („traducerea” conceptelor filosofice în experiențe artistice echivalente, însă „amprentate” de

accente comunitare – Liliana Basarab). Alții, ceva mai solidari în „expunerile" publice, stăpînind cu egală dexteritate tiparele clasice ale reprezentării, dar și vocabularul „deconstrucțiilor" postmoderne, au ales confirmarea autohtonă drept platformă inaugurală pentru eventualele evaziuni și recunoașteri externe. Este tocmai cazul celor mobilizați în proiectul de față...

O notă comună a evenimentelor de la „Cupola" ar fi asumarea artei ca experiență subiectivă, integrată însă într-un cîmp al forțelor potrivnice și constrîngătoare. De aici o sumă de probleme menite a readuce în atenție focare de interes: condiția artistului, oportunitatea compromisului pentru artă, conflictul dintre impostură și valoare, dintre autenticitate operală și surogat. *Adrian Crîșmaru*, de pildă, ne invită la un amplu exercițiu de sinceritate; să privim „reversul" tabloului, adică să ne așezăm „de cealaltă parte" a acestuia, ca și cum am fi prinși „în interior". Știm să apreciem „fața" adevărată a unei lucrări? Dar a unui artist? Cum s-ar vedea lucrurile dacă am despica indiscret cortina superficială a imaginii? Am distinge, bunăoară, artiștii veritabili (care știu să bată cuie pe șasiul tabloului și să întindă singuri pînze), de cei care doar mimează competența, cusîndu-și căptușeala carierei, strident și precipitat, cu multă ață albă. Cuiul devine, astfel, ustensilul principal, sinecdocă a priceperii artistice și a lucrului „bine-făcut", în timp ce acul, strecurîndu-se ușor, face jocul necinstit al măsluitorilor de tot felul.

Există compromisuri în practica artei? *Mitruț Peiu* răspunde afirmativ, luîndu-se pe sine drept exemplu. Este bine să le faci? Ori să le ocolești, pe cît posibil? Compromisurile *în* artă nu sînt totuna cu acele compromisuri făcute din necesitate, *pentru* artă – sugerează autorul. Primele

conduc spre exersarea stereotipă a cîtorva rețete comerciale sau la obediențe rușinoase pentru cîștiguri imediate; celălalte (un *job* suplimentar de Moș Crăciun, spre exemplu) îți pot asigura vremelnic supraviețuirea, redistribuind energiile în direcția dorită. Important este să conștientizezi situația. Dintr-o atare postură, *George Cernat*, propune ca artistul să-și cunoască limitele, să iasă din „cutia" mărginită a lumii, să se „descalțe" de ispitele cotidiene și de orgoliile nemăsurate, asumîndu-și orice risc.

Tot în palier subiectiv pot fi stivuite și alte lucrări. *Mihai Tarași* evocă nostalgic o secvență din îndepărtații ani de școală. Exersînd condiția (inedită pentru ei) de părinți, *Maria Gheorghiță Vornicu* și *Andrei Morteci* compun în tandem scenele domestice ale unui *performance* maternal, pictînd alături de pruncul lor pereții „peșterii" urbane în care s-au refugiat. Într-un context similar, *Claudiu Ciobanu* fixează în imagini clipele de jubilație conjugală (*Illuminated Moments*) petrecute ulterior venirii pe lume a propriului copil.

O a doua tendință evidentă în expoziția artiștilor ieșeni este cea favorabilă primenirii conceptuale și experimentului. Propus de *Eugen Alupopanu*, termenul „postperformare" descrie ce se poate întîmpla în „posteritatea" *performance*-ului propriu-zis. Dacă acesta este instantaneu și efemer, cum ar fi posibilă „arhivarea" și transformarea lui în „document" integrabil memoriei culturale? La un prim nivel, prin „imobilizare" picturală, adică prin returul la vocabularul plastic al tradiției. Este însă reduplicarea picturală suficientă pentru un asemenea obiectiv? Nu cumva reclamă și aceasta o nouă „arhivare", dar de altă factură? Ideea rămîne de discutat... În ceea ce-l privește, artistul evocă o „acțiune" trăită recent, în fiordurile norvegiene și intitulată

Ubi pane, ibi bene („Unde este pîine, este și patria”); fotografiază mai mulți emigranți și îi pictează apoi etalînd – dacă nu cu mîndrie, atunci cu recunoștință – steagul țării de adopție, țară care le-a oferit o formulă de echilibru imposibil de obținut *acasă* la ei.

„Postperformările” lui *Ioan Pricop* au, la rîndul lor, miză simbolică. Aidoma unui alchimist din alte vremuri, artistul se imaginează „dezbrăcîndu-se” de metale, arzînd elementele nocive, decantîndu-le într-un alambic modernizat, pentru a se „purifica” prin foc și cenușă.

Solidari cu deschiderile contemporane, artiștii ieșeni solicită aportul metadiscursului interpretativ. Pentru a fi înțelese, pentru a limpezi mesajul, lucrările trebuie „povestite” sau descifrate. Expoziția de la „Cupola” dovedește că îndemînarea, ironia, inventivitatea și talentul nu sînt fatalmente bunuri de import. Tocmai de aceea, proiecte precum acesta s-ar cuveni mai bine cunoscute și promovate, inclusiv la exterior.

Artiști din afara artei

Există îndeletniciri care oferă mai mult decît angoasa unor perspective mărginite ori spaima cantonării definitive în reflexe sterile și neprietenoase. Le-aș numi „de frontieră”, întrucît încurajează în măsură sporită adiția, dar și altoiul de competențe. Profesoratul, bunăoară. Dacă nu-i sfidezi curajos limitele, pare o „închidere” primejdioasă în malaxorul uzurii și al rutinei didacticiste, deseori obositoare. Dacă, dimpotrivă, întrevezi în acesta o platformă pentru evaziuni și experiențe inedite, poate fi o „deschidere” oportună atît în plan personal, cît și într-un registru ceva mai generos.

S-a întîmplat să cunosc numeroși profesori-artiști, dar și dascăli de formații diferite, pentru care exercițiul artistic este fie o altă față a preocupărilor curente, fie un *hobby* plăcut și reconfortant, fie un refugiu ocazional, cu virtuți terapeutice. Este „lumea artei” un domeniu autarhic, ferm delimitat, cu acces restrictiv? Poate fi abordată din exterior, adică în absența unei investiții exclusive? Care sînt șansele de reușită ale celor care o tatonează, instituțional vorbind, din afara ei? Iată doar două ilustrări din imediata noastră vecinătate...

Discret în afișarea meritelor artistice, dar ferm și impetuos în exersarea abilităților științifice, profesorul *Vasile Coțofan* ne arată de cîteva decenii cum pot fi împăcate cele două opțiuni, poziționîndu-se la granițele care separă arbi-

trar anatomia animalieră de plastica propriu-zisă, fără ca această ambiguitate a situării să diminueze în vreun fel relevanța praxisului asumat cu dublă măsură. Însumînd priceperi și cunoștințe, activezi premeditat *ethos*-ul întregitor al sintezei și, de ce nu? al gestului insolit. Acoperi, în fapt, noi arii de interes, unele nebănuite, necercetate, dar nu mai puțin… interesante.

Pentru cei ispitiți de arcanele reprezentării corpului fizic, anatomia artistică a fost întotdeauna o piatră de încercare. Au descoperit-o oamenii Renașterii, iar schițele migăloase ale lui Leonardo stau mărturie. Încă de atunci, o întreagă tradiție a ecorșeelor etalează în detaliu cartografia musculară, pliurile fizionomiilor descărnate, structura și relieful oaselor, pîrghiile și mecanica articulațiilor. Chiar și Brâncuși făcuse un asemenea model, pentru uzul studenților mediciniști (o copie pînă mai ieri ignorată se află la UMF Iași), demonstrînd că abilitățile artistice pot fi strunite convingător în direcții ilustrativ – didactice.

Pasionat de arhitectura comparată a formelor vii și de topografia lor minuțioasă, anatomistul octogenar își focalizează atenția deopotrivă asupra oamenilor, păsărilor și animalelor. O probează expoziția în curs de la Galeria de Marmură a Facultății ieșene de Medicină Veterinară. Modelate în ghips ori sculptate în suporturi dintre cel mai dure, lucrările sale se expun unor lecturi complementare, satisfăcînd și exigențele științifice ale reprezentării, dar și pe cele pur artistice. Alura exemplară a acestora este ranforsată estetic de o gestică bine cumpănită, menită a scoate în evidență tușele distinctive care individualizează fiecare chip, fiecare corp, fie că este vorba de om, cal, cîine, lup, rață, nutrie, dihor sau bizam.

Multe dintre piesele realizate de Vasile Coțofan (*Mirabila succesiune. Madona cu pruncul. Maternitate, Vînătoare voievodală, Însingurare*, *În așteptarea lui Don Quijote, Mirosul stepei…*) pot fi receptate din perspectiva unei evidente mobilizări simbolice și reflexive. Neîndoielnic, toate acestea sînt semne ale unei sensibilități artistice „disciplinate” de fervoarea studiului și de imperativele informației, șlefuite migălos, preț de o viață, în matricea seducătoare a frumosului.

*

Rodica Luca – unul din dascălii devotați ai școlii ieșene de fizică – face parte din categoria celor atașați necondiționat orașului, mizînd pe cartea „spiritului” său nealterat sau a frumuseții abia vizibile sub carcasa maculată a aparențelor. *Clădirile transtemporale* – expuse la Muzeul Unirii – schițează o hartă sentimentală a Iașului cultural, în parcursul căreia se recunosc siluetele mai multor edificii

reprezentative. Iașul descris de autoare este unul idealizat – „paradis” al oamenilor de carte, al pictorilor și poeților însemnați.

Ca și oamenii, clădirile au un destin imprevizibil; el se împlinește uneori în forme faste, norocoase, alteori eșuează în derizoriu. Cîte din zidirile importante ale Iașilor s-au putut eschiva nedreptei „terori a istoriei”? Cîte au rezistat timpului prea grăbit? Deși răvășit din temelii de fervoarea modernizării, orașul moldav pare tot mai rupt de propriile rădăcini. Semnele trecutului sînt recunoscute doar pe alocuri, acolo unde „instinctul” edilitar de conservare a izbutit să se impună. Apelativele flatante de altădată au devenit între timp desuete. „Aura”-i cîndva romantică este azi acoperită de praf. Cine mai recunoaște prin pădurile de *mall*-uri și buldozere urmele „Dulcelui Tîrg” sau ale „capitalei culturale” de odinioară, cînd urbea mai degaja încă un parfum boem, rafinat? Dacă realitatea nu pare întru totul încurajatoare, imaginația poate ajusta eventualele imperfecțiuni. Clădirile reprezentate nu sînt un scop în sine. Dincolo de acestea, autoarea vede „magia sunetelor”, „vitrinele lumii vii”, universul fabulos al florilor, luminile, cețurile, nocturnele, aspirațiile, bucuriile și tristețile vechilor edificii.

Situate la intersecția dintre artă și artizanat, lucrările Rodicăi Luca ies din tiparele obișnuite, înscriindu-se într-un regim componistic particular, bazat în egală măsură pe supleţea detaliului, sensibilitate și migală. Autoarea „pictează” cu acul, nu cu uneltele obișnuite. Satisfăcute în context sînt, deopotrivă, atît interesul decorativ, cît și cel documentar. Privitorii sînt astfel invitați să reconstituie un traseu nostalgic, o „arhivă” în imagini a Orașului Profund, acoperit pe nedrept de lacrimile și de praful uitării.

Ar trebui limitat exercițiul artistic doar la prestația specialiștilor formați în școli de profil? Pot fi „cenzurate” în vreun fel sensibilitatea și entuziasmul? Răspunsul este, de bună seamă, negativ. Dacă nu există nici restricții, nici interdicții, fiecare este liber să-și încerce puterile. Exemplele de mai sus ne dovedesc limpede că poți fi în interiorul artei chiar venind din afară, după cum îi poți fi total exterior mimînd cu stîngăcie ori priceperea, ori familiaritatea.

Spre magia sunetelor

Casa cu ferestre luminate

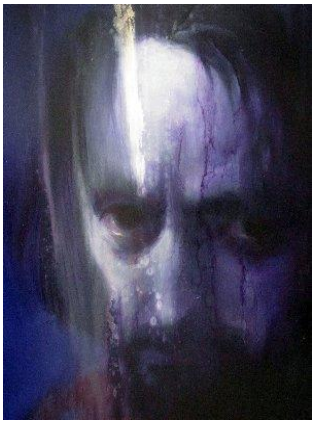
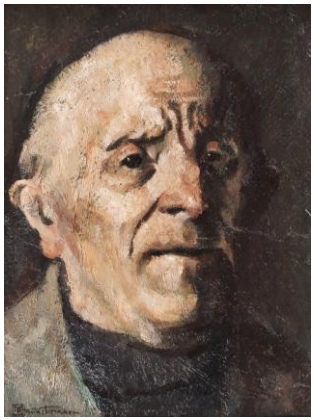
Reverențe portretistice (Manuell Mănăstireanu)

Privit cu o anume detașare, portretul are aparența simplității. Nimic mai la îndemînă – am spune – decît desenul unui chip afectat ori duplicarea în oglindă a siluetei cuiva. Atunci cînd replica artistului este „conformă" originalului, admitem din oficiu că lucrarea ar fi izbutită. În realitate, lucrurile nu stau chiar așa. Fidelitatea conversiei iconice este doar arareori motiv de satisfacție vizuală. Asemănarea este necesară, nu și suficientă. Care sînt atunci „ingredientele" de neocolit într-o rețetă a lucrului reușit?

Fascinația portretului s-ar datora faptului că acesta „rezultă din interacțiunea a două forțe, artist și model, și nu din acțiunea uneia singure". John Pope-Hennessy, autorul precizării de mai sus (unul din consacrații analiști ai genului în discuție), invocă momentul „cuceririi înfățișării fizice", petrecut în decorurile aristocratice ale Renașterii italiene, legat însă de o schimbare a funcției artistului. În portretele de început, pictorul apărea ca simplu observator, ca executant indiferent și pasiv al unei comenzi cu miză omagială și/sau comemorativă, pentru ca ulterior să-și asume rolul de „interpret" al personajelor sale, fiind atent îndeosebi la intimitățile temperamentale și caracteriale ale celui reprezentat.

Dacă mulți dintre artiștii contemporani caută în exercițiul portretistic mai curînd ocazia de a-și etala virtuozitățile

compoziționale sau agilitatea juxtapunerii de semne, omagiind fariseic „personalitățile” momentului, *Manuell Mănăstireanu* pare a fi motivat în alegerile sale de capricii subiective, întreținute fie de afinități intelectuale în raport cu modelele sale, fie de anumite sensibilități etice sau religioase trezite de proximitatea acestora. Consecvent bunei tradiții a portretului românesc, dar și cîtorva din maeștrii care au contat în etapele de formare (Ștefan Luchian, Corneliu Baba, Dan Hatmanu), Manuell Mănăstireanu evită neutralismul afectiv în profitul mobilizărilor emoționale sincere, netrucate, menite a suprima distanțele conjuncturale care îl separă de model și a „fuziona” comprehensiv cu orizontul acestuia.

Recunoști în pînzele zugrăvite de artist cînd simpatie necenzurată, cînd venerație și respect nedisimulate, cînd înțelegere și compasiune față de semenii aflați în suferință. Eschivîndu-se deopotrivă patetismului facil și entuziasmului idolatru, portretul apare astfel ca un act de gratitudine sau

ca un gest de „reverență” picturală. Chipurile cunoscute ale pictorilor, filosofilor, poeților și muzicienilor favoriți (Ștefan Luchian, Emil Cioran, Petre Țuțea, Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu) stau alături de cele ale oamenilor obișnuiți, simpli, săraci sau bolnavi, dar și de figurile înnegurate ale deținuților politici, pentru care postumitatea a devenit astăzi echivalentul anonimatului.

În majoritatea lucrărilor sale, Manuell Mănăstireanu pune în relație ochiul și lumina**.** Avînd surse divine, angelice sau naturale, lumina din adîncul ochilor oferă „cheia” înțelegerii personajelor. Profunzimea este însă adesea obscurizată. Tocmai de aceea, artistul ne sugerează să avem în vedere „mai mult” și nu „mai multe”, adică să privim în „adîncul” omului și nu accesoriile sau decorurile care îl înconjoară.

Ritualizînd în manieră personală gestul pictural, Manuell Mănăstireanu adaugă artei două funcțiuni inedite: posibilitatea de a consacra valoarea celuilalt, indiferent de notorietatea publică, și de a o admira necondiționat. Cîți dintre artiștii de astăzi mai îndrăznesc să facă așa ceva?

Îngerii Crăciunului

Ca în fiecare an, sărbătorile de iarnă oferă cele mai bune ocazii de resuscitare a sensibilității religioase. Multe din evenimentele vizuale concepute în ultima vreme tatonează motive ale sacrului, perceput în toate ipostazele sale. O inspirată situare în contextul Crăciunului este dată de expoziția inaugurată zilele trecute în spațioasa Galerie situată în pasajul de la Hală. Derulat în parteneriat cu Galeria „Dana", proiectul raliază sub aceeași „umbrelă" tematică 27 de artiști ieșeni (Felix Aftene, Dorin Baba, Zamfira Bîrzu, Smaranda Bostan, Claudiu Ciobanu, Gabriela Popa-Benescu, Petru Ciobănică, Adrian Crîșmaru, Andreea Dascălu, Gabriela și Sabin Drinceanu, Manuell Mănăstireanu, Ionela Mihuleac, Ana-Maria Negară, Cristian Ungureanu, Sorin Purcaru…), fiecare glosînd *Despre îngeri.* Cum se justifică o atare alegere?

Miza este, de bună seamă, și teologică, și religioasă. Imaginarul creștin a fost întotdeauna în căutarea unui „spaţiu" compensatoriu, intermediar, care să umple „golul" presupus dintre oameni de Dumnezeu. Henri Corbin îl numește *mundus imaginalis*, o lume în care entităţi transvizuale capătă contururi clare, lesne de recunoscut. Aceasta ar fi lumea sufletului, una „în care spiritul şi corpul se întrepătrund, o lume de imagini*, imaginală*, dar la fel de puţin *imaginară* ca şi lumile care o flanchează". Aici au loc viziunile și revelaţiile, adică „arătările" lui Dumnezeu.

Departe de a fi un joc al fanteziei, această „gîndire în imagini" primeşte concreteţea unei experienţe reale, pe care bunul creştin o pune în serviciul cauzei sale. Posibilitatea de a explora simultan mai multe lumi este ocazia de care acesta va profita copios. Imaginația poate să aducă în prezent lucruri şi fiinţe absente, intrate anterior în percepţia senzorială, sau chiar să „construiască" figuri, personaje, întîmplări care nu ţin de realitatea imediată. Se deschide astfel un regim ficţional tranzitat fie de vizitatori dezirabili (îngeri, sfinţi sau chiar de Cristos), fie de travestiurile nocturne, malefice, ale diavolului.

Pentru creştini, îngerii sînt prezenţe diafane care scapă ochilor obișnuiți. De aceea nu vor putea să dea semne vizibile, accesibile oricînd și oricui. Cum anume pot „lucra" asupra noastră? Stimulînd imaginaţia nocturnă, operînd prin similitudine cu lucrurile cunoscute – aşa cum arată Sfîntul Toma în *De magistro*. Între cele două lumi, *de aici* și *de dincolo*, astfel de intermediari suprimă singurătatea, făcînd depărtarea suportabilă. Ei sînt „mesagerii" prin excelenţă (*anghelos*, în greceşte, desemnează vestitorul, mesagerul).

Gabriela Drinceanu, *Herald*

Ierarhiile lui Dionisie Areopagitul populează nu atît cerul, cît sfera mediană dintre om şi Dumnezeu. Dispunerea nu este neapărat simetrică, astfel încît unii dintre oameni pot fi așezați mai aproape, alţii mai departe de cele două extreme ale geografiei sacre – Cerul și Infernul. Treptele succesive fac posibile ascensiunea și căderea. Prin credință și rugăciune, pînă şi depărtarea ultimă pare accesibilă, cîtă vreme „urcuşul" este nu doar promisiune, ci ţinta oricărei încercări. Numai îngerii vorbesc în locul lui Dumnezeu. Nevăzuţi în esenţă, ei se lasă totuşi percepuţi, însoţind pe fiecare credincios în evaziunile sale nocturne. Simţiţi ca fiind aproape, dau consistenţă intervalului, convertindu-l într-un spaţiu al comunicării; ei transmit omului „semnele" lui Dumnezeu şi lui Dumnezeu dorințele omului.

Este îngerul călăuza cea mai bună a omului simplu? Poate el să faciliteze cunoaşterea lucrurilor divine? Scrierile lui Augustin sau ale lui Dionisie Areopagitul ar fi putut legitima un răspuns pozitiv, însă Toma d'Aquino, teologul dominican, este convins că lucrul acesta contrazice logica; „îngerii nu ne învaţă decît în cazul cînd ne-ar apărea într-o formă perceptibilă" – lucru cît se poate de miraculos.

S-a spus că spre sfîrşitul Evului Mediu viziunile angelice se răresc, odată cu avansul scepticismului filosofic. Cerul însuși se mai limpezește, renunţîndu-se la densitatea inflaţionistă a instanţelor mijlocitoare. Se restrîng treptat superstiţiile, făcînd loc emblemelor raţiunii. Cu toate acestea, lumea nu va înceta să se încredinţeze unui mijlocitor, chiar dacă puterile acestuia apar slăbite. Pentru mulţi, îngerul protector rămîne „punctul de fugă" privilegiat, mereu accesibil, adăpostul privilegiat al speranţei. Este și motivul pentru care i s-a dedicat o știință – „angelologia" –, iar iconografia

creștină îi atribuie un loc prioritar în reprezentările sacrului. O putem constata cu toții; pereții bisericilor și catedralelor creștine sînt populați cu arhangheli, serafimi și heruvimi, mesageri divini prin excelență, reduși la conturul organelor cu care „acționează”, unii exersîndu-și vederea (ochii), alții zborul (aripile).

Omul este înfățișat în lucrările artiștilor ieșeni ca ființă a „intervalului”; nici înger și nici bestie. El tinde spre un pol al perfecțiunii, către o dimensiune angelică, sperînd să se detașeze de tot ceea ce, eventual, i-ar obstacula elanul. Pentru mulți, Crăciunul poate fi ocazia ideală.

Dorin Baba, *Serafim*

Felix Aftene, *Adorația*

Geometrii secrete (Cristian Ungureanu)

Unii dintre artiștii de astăzi se fixează de-a lungul întregii cariere în unul și același proiect. Alții, în schimb, se repliază periodic, multiplicîndu-și premeditat posibilitățile. Ei pot fructifica astfel ocazia de a aprofunda „zarea interioară" a genului exersat sau de a-i adăuga o miză suplimentară. Este și cazul ieșeanului *Cristian Ungureanu*, cunoscut pentru abilitatea de a-și programa „ieșirile" publice, preschimbînd de fiecare dată vocabularul de lucru, dar și natura angajamentul asumat. Fie că este vorba de motive clasice (peisaje naturale și urbane, structuri arhitecturale de referință, colaje fotografice, geometrii sacre inerente unor lucrări aparținînd maeștriilor de altădată), fie de explorări în registrul postmodern (instalații polivalente, video-proiecții), artistul înaintează dezinvolt pe un drum cu dublu sens: estetic și edificant.

Cristian Ungureanu este un subtil observator al frumosului, dar și un cercetător avizat al acestuia. Cu uneltele pictorului îi dă formă și consistență; cu instinctul de „vînător" al semnificațiilor ascunse „arheologizează" imaginile, parcurge în răspăr traseul creației, căutînd cifre, forme, proporții, simboluri, corespondențe sau filiații imperceptibile ochiului grăbit. Gîndită ca parcurs inițiatic și exploratoriu, arta sa flatează deopotrivă privirea și inteligența. Scopul final pare a fi acela de a-și „îmbogăți" publicul, punîndu-l în acord cu înțelesurile profunde, nu totdeauna la îndemînă, pentru ca, în cele din urmă, acesta să se poată cunoaște pe

sine, dar și lumea în care trăiește. Cristian Ungureanu este un rozicrucian postmodern, pornit cu ambiție și talent în căutarea Graalului pictural, a Panaceului și a Pietrei filosofale.

Argumente suplimentare despre cum se pot complini arta și filosofia, sensibilitatea și fundalul speculativ, am găsit și în ultimul proiect asumat de artistul ieșean în Galeria Centrului de Studii Europene. Absolvent al Facultăţii ieșene de arte, specializarea pictură de şevalet, Cristian Ungureanu este și autorul unei teze de doctorat investigînd „geometria secretă a picturii europene". Situate în regimuri expresive diferite (începînd cu pictură și sculptură, pînă la instalaţii, fotografie și film), lucrările sale pun în discuție multiple relații: ale tradiției cu modernitatea, ale sacrului cu profanul, ale continuității cu inovația și experimentul, îndeosebi din arta și arhitectura de inspirație religioasă.

Care este însă miza noii etalări expoziționale? Pictor și cercetător în egală măsură, autorul intră în laboratorul de lucru al marilor artiști de altădată, „împrumută" formele și subiectele care i-a consacrat, „deconstruind" schemele compoziționale presupus tăinuite, pentru a identifica în structura lor de profunzime simetrii camuflate, ritmuri și proporții nebănuite. În tablourile maeștrilor analizați nu există haos și nici hazard, ci doar o țesătură de forme combinate în chip armonios. Dacă lumea este creația lui Dumnezeu, totul se petrece urmînd traiectoriile unui plan divin. Există ordine și frumusețe în univers, în configurația anatomică a omului, în lucrările artiștilor – chiar și atunci cînd acestea par mai puțin evidente. Cum putem fi convinși de verosimilitatea unei atari supoziții? Întorcîndu-ne la surse, la principiile care au legitimat scenariile perfecțiunii, dar și la multe din creațiile purtînd amprenta nevăzută a „mîinii" Demiurgului.

Ipoteza ordinii universale, întemeiate pe măsură și număr, nu este nouă. O regăsim în mistica pitagoreică a numerelor, unde concordia astrelor de pe Firmament este descrisă în termenii unei acustici fără cusur. „Muzica sferelor" este vibrantă și consonantă, aidoma simfoniei care acordă în mod fericit sunetele „partiturii" celeste. Demiurgul lui Platon acționează, la rîndul său, prin Forme și Numere; buna proporționare a părților între ele, dar și a acestora cu întregul va da simetrie, echilibru, măsură, adică frumusețe – idee reciclată mai tîrziu în neoplatonism, hermetism și Cabală.

Conceput „după asemănarea și chipul" Creatorului, omul reiterează la scara sa elanul demiurgic. „Toate lucrurile din univers sînt cuprinse în om", scria un Isidor din Sevilla. Micro- și macro-cosmosul se presupun reciproc, prin contagiune și rezonanță. Forma omului rezumă toate formele. O spune *Zoharul*, una din cărțile de bază ale misticii ebraice, o spune și Vitruvius – celebrul arhitect roman. Omul poate fi încadrat în două forme geometrice elementare – cercul și pătratul –, primul fiind asociat elementelor cosmice și divine, în timp ce secundul trimite la cele pămînteşti. Nici un edificiu, templu sau locuință, nu poate fi ridicat fără a păstra simetria şi proporţia corpului unui bărbat bine clădit fizic. Leonardo da Vinci nu va face decît să reasambleze astfel de idei în celebra schiță a „omului ideal", care i se atribuie – spun unii – pe nedrept.

Există, așadar, o formulă misterioasă care determină structurile, formele, proporțiile, atît în artă, cît și în natură. O regăsim în structura cristalelor, în dispunerea piramidelor, în arhitectura catedralelor, dar și în petalele florilor ori în construcția stupului de albine. Cartea lui Matila C. Ghyka (născut în 1881, la Iași), dedicată *Filosofiei și misticii numărului,* o numește „proporție divină", „secțiune de aur",

putînd fi recunoscută în lumea artefactelor, în formele biologice, în gîndire și artă. Tocmai în acest sens „muzica sferelor” rezonează cu „geometriile secrete” ale pictorilor preocupați să o convertească în plan vizual.

Pentru a demonstra compatibilitatea celor două planuri, Cristian Ungureanu exersează o „hermeneutică a suspiciunii” de bună factură, menită să dezvăluie ceea ce pare ascuns sau criptat. Artistul aplică un principiu exegetic de căpătîi, cel al „carității” sau al „dispoziției binevoitoare”; trebuie să ne încredem în seriozitatea obiectul investigat, în existența unui sens camuflat și în posibilitatea acestuia de a fi „scos” la suprafață. Ca și René Guénon sau, la noi, Vasile Lovinescu, este folosită metoda „geometrizării” imaginilor. Autorul urmărește semnificația cifrelor, culorilor și a formelor geometrice simple (punctul, cercul, triunghiul, pătratul) sau complicate (sfera, cubul, poliedrul), pentru a demonstra substratul metafizic și simbolic al lucrărilor investigate.

Evidența sugerează accesibilitate și facilitate. Utilizat în esoterism, principiul „analogiei inverse” ne învață că evidențele sînt, adesea, înșelătoare. Sagacitatea hermeneutică se dovedește tocmai deconstruind ceea ce pare facil. Este, probabil, unul din meritele incontestabile ale lui proiectului asumat de Cristian Ungureanu, inedit atît prin concepție, cît și în finalizare.

Parcursuri grafice (Atena Simionescu)

Pentru Atena-Elena Simionescu, actualul rector al Universității de Arte ieșene, anii din urmă au fost ocazia unor confirmări și reconfirmări importante, atît în ordinea responsabilităților profesorale, cît și în cea a înfățișărilor publice – dense și consistente. Preț de aproape două decenii, seriozitatea, discreția și echilibrul au recomandat-o în mai toate împrejurările – la catedră, în atelier sau în etalările artistice. Poate de aceea nu au ocolit-o nici recunoașterile instituționale, nici reverențele critice, deopotrivă justificate. O retrospectivă a „traseelor grafice" parcurse pînă acum și-a găsit „locul" de curînd, în spațioasa galerie a Facultății de Medicină Veterinară din dealul Copoului.

Dacă expozițiile de traseu ilustrează „la cald" stadiile evolutive ale unui artist, focalizînd prioritar asupra intereselor sale de moment, cele retrospective au avantajul unei „prize" receptive de ansamblu. Într-un atare context, **s**elecția restitutivă propusă de autor oferă publicului cea mai bună perspectivă – sincronică și diacronică – asupra întregii experiențe. Care sînt, așadar, „evidențele" sintezei realizate în chiar proiectul evocat?

Formată în atmosfera universitară clujeană a anilor `80, Atena Simionescu nu se putea eschiva *background*-ului cultural întreținut la acea vreme de structuralismul francez, cel care inflama bună parte a producțiilor literare, filosofice și artistice de la noi. Totul este semn, totul poate fi articulat în felul unui text sau integrat acelor practici discursive

întemeiate nu pe construcția de sensuri și semnificații precise, ci pe capriciul „diseminărilor" aleatorii. O retorică a scriiturii în felul celei exersate de Roland Barthes, bunăoară, este sustrasă monopolului narativității de factură literară, putîndu-se adapta registrelor expresive colaterale.

Și artiștii vizuali se repliază; convertesc textul în imagine, investindu-l cu pretenții „operale" sau artistice. Contează nu atît înțelesul semnelor configurate, cît estetica „deconstrucției" practicate ori sugestiile plurivoce ale acesteia. *Ethos*-ul ambiguității, distorsiunile și deformările studiate încurajează inventarea de vocabulare alternative, în care orice poate semnifica sau poate fi interpretat. „Transtextualismul" lui Gérard Genette, teoriile acestuia legate de imanența și transcendența operei de artă (vizate în teza filosofică de doctorat a artistei), dar și conceptul „operei deschise" al lui Umberto Eco par să jaloneze fundalul speculativ pe care sînt clădite principalele motive artistice sau opțiunile tematice de prim-plan.

Spirit calofil și meticulos, Atena Simionescu „desenează" litere și cuvinte, reciclează designul manuscriselor străvechi, străduindu-se a le imita vechimea, pătează suprafețe imaculate, geometrizează liniile sau le abstractizează, confecționează mesaje indescifrabile sau compune scrisori unor destinatari anonimi. Ca și în ciclul anterior, al *Amprentelor*, artista readuce în atenție ritmurile și armoniile vegetale. Ierbarele, frunzele ferigilor exced relevanța florilor sau a structurilor arborescente; ele se transformă în limbaj, „vorbind" în felul oamenilor și al cuvintelor. Nu există detalii indiferente; fiecare element al creațiunii „spune" ceva sau participă la simfonia tăcută a formelor – vii sau moarte, reale sau imaginare. De aici și „deschiderea" fără margini a lecturilor posibile, dar și a disponibilităților auctoriale.

Atelierul de gravură al artistei este aidoma unui șantier; formele se obțin anevoios, prin uzul simultan al matrițelor, uneltelor și materialelor sofisticate (dălți, cuțite, creioane, cerneluri, prese tipografice, plăci incizate, imprimeuri, șabloane, mulaje). Sub aspectul compoziției, inserturile și variațiunile cromatice (rar întîlnite în acest gen de lucrări) creează efecte vizuale spectaculoase, scutind privitorul de rutina previzibilului sau a monotoniei.

Unele din lucrări au un dinamism aparte, amplificat prin chiar propria indeterminare formală. În *Puterea minții Jocurile memoriei, Conexiuni, Memoria apelor* accentele

sînt, evident, introspective; ești invitat să navighezi fără busolă pe canalele ramificate ale minții, să te pierzi în „zarea interioară” a memoriei, ori să te disloci voluntar în nocturna lumilor posibile.

Miza „traseelor grafice” reconstituite de Atena Simionescu este, așadar, triplă: antropologică, epistemologică și estetică. Cele cîteva zeci de tablouri spun „povești” despre om, despre cum anume s-ar putea îmbogăți pe sine, progresînd pe linia cunoașterii, imaginației și frumosului. Și de această dată, artista își atestă ascendentul valoric, dovedind cu prisosință că își merită un loc distinct în elita graficienilor de astăzi.

Un arhitect al perspectivelor (Ioan Vînău)

O nouă „stagiune” a evenimentelor de la Galeriile „Dana” a fost inaugurată de expoziția pictorului *Ioan Vînău*. Fost scenograf al Teatrului din Bîrlad, actualmente profesor la Liceul de Artă „Octav Băncilă”, doctor în filosofie, colaborator pe linie universitară la o facultate de „arhitectură peisagistică”, artistul ieșean revine în spațiul public cu lucrări realizate în ultimii ani. Față de proiectul anterior, cu o tentă mai curînd „naturalistă”, cel tocmai în derulare propune o schimbare de accent, nu însă exclusiv, favorabil de această dată configurărilor abstract-meditative.

Printre artiștii de la noi, Ioan Vînău și-a confecționat deja platforma un stil personal. Poate de aceea tablourile sale sînt lesne de recunoscut. Care ar fi atuurile vocabularului plastic utilizat? Și, mai ales, ce anume îl diferențiază? În linii mari, autorul valorifică unele sugestii ale peisagiștilor autohtoni, ispitiți mai cu seamă de promisiunile bucolice ale naturii, adăugînd un filtru compozițional modernist, de inspirație suprarealistă, care subliniază rolul psihismului abisal – subconștient și inconștient – în construcțiile euristice. Între notele distinctive, aș invoca felul aparte de organizare a suprafețelor, fragmentarismul studiat, distribuția quasi-geometrică a formelor, multiplicarea simultană a perspectivelor, recurențele cromatice (tonuri alternante de verde, albastru și roșu), tușele ferme, larg hașurate...

Expoziția de la „Dana” poate fi „citită” asemeni unei cărți ilustrate. Succesiunea imaginilor descrie parcursul unei

gîndiri preocupate de propria edificare, oscilînd între „mirările" cu iz existențial și „uimirile" estetice de zi cu zi. Cîteva sînt elementele speculative de legătură; lumea este întocmită în canonul frumosului, însă farmecul ascuns al acesteia nu este totdeauna evident. Avînd privilegiul unei sensibilități ascuțite, artistul vede „mai mult" decît alții, căutînd, atît cît îi stă în puteri, să reconstituie plastic secvențe memorabile sau încîntătoare. Rolul său nu este de neglijat: intuiește „esențele", organizează haosul, „spiritualiză" materia, „materializează" timpul, repertoriază diversitatea și o sistematizează, dîndu-i coerența unui ansamblu omogen.

Pentru Ioan Vînău, fiecare tablou este o „punere în scenă" pluri-perspectivală, o explorare simultană de lumi polar situate: divină și umană, ideală și sensibilă, reală și imaginară, conștientă și inconștientă. Utopia cadrului unic, atotcuprinzător, este anulată de numeroasele breșe vizuale juxtapuse care ajută privirea să se deschidă în direcții divergente. Fiecare nișă adăugată, fiecare nou „ecran" se clădește independent de întreg, dar în sensul unei bune armonizări a elementelor acestuia. Dilema artistului este una de poziționare. Care este „locul" său propice? În afara tabloului, privindu-l distant? Sau în interiorul acestuia?

Lucrările în care autorul își asumă o privire contemplativă, „din exterior", sînt în genere neproblematice: portrete, naturi statice, peisaje naturale și urbane, amintind de oameni, lucruri și spații care au făcut anterior obiectul unor dispoziții afective. Cele în care pictorul se vede prins în „țesătura" propriului tablou sînt, dimpotrivă, interogative, ambiguizate și evazive, exploatînd sugestiile de necontrolat ale figurației abstracte. În amble cazuri, miza este, neîndoielnic, paideică; educată atent, privirea își poate depăși

posibilitățile naturale. „Ochii minții” te ajută, astfel, să vezi chiar mai departe decît cu lunetele recomandate de oftalmolog, oferindu-ți perspective nesperate sau nebănuite.

Fără îndoială, expoziția de la Galeria „Dana” îi oferă pictorului Ioan Vînău ocazia de a-și pune în acord portofoliul artistic cu interesul mereu glisant și exigent al publicului. El știe că „lucrul bine-făcut” și așteptările cumpănite surclasează net precipitările improvizației. Eschivîndu-se deopotrivă tradiționalismului mimetic, dar și extravaganțelor avandardiste, artistul își construiește cu migală propria fortăreață de imagini, invitîndu-ne să o privim din proximitate, în felul unui portret zîmbitor. Frumos și profund, deopotrivă.

Proba labirintului (Ana-Maria Negară)

În privința sculpturii, ca și a oricărui alt lucru vrednic de interes, circulă o mulțime de prejudecăți. Una dintre ele sugerează că aceasta ar fi destinată exclusiv uzului masculin, datorită elementelor de forță și de energie presupuse. Într-o atare perspectivă, dalta și ciocanul s-ar asorta mai curînd cu asprimea mîinilor musculoase, ferme, dătătoare de impulsuri puternice, decît cu fragilitatea acelor palme în care pot fi citite semnele delicateții și sensibilității feminine. O alta prejudecată consideră că formele sculptate ar etala privitorilor doar o expresivitate frustă, rudimentară; piatra, lemnul sau metalul „îngreunează" ideea sau o sufocă prin propria materialitate. Ambele clișee pot fi lesne contrazise, iar dovezile nu trebuie căutate în vreun capăt de lume, ci în chiar imediata noastră proximitate...

Specializată în sculptură la Universitatea de Arte „G. Enescu", masterandă și doctorandă a acesteia, *Ana- Maria Negară* (n. 1984, la Brăila) demonstrează convingător că în sculptura de astăzi relevanța robusteții fizice este doar facultativă, fiind surclasată decisiv de atuurile imaginației și inteligenței, dacă sînt strunite in direcții productive. Chiar și așa, artistei nu-i sînt defel străine tehnicile „bărbătești" de lucru (cele care o ajută să cioplească ori să modeleze lemnul, metalul, marmura sau granitul), cum nici priceperea asamblării instalațiilor complexe, de factură abstract-conceptuală. Îmbină, așadar, meșteșugul clasic al prelucrării

materialelor brute, cu elemente de compoziție specifice neo-avangardelor occidentale.

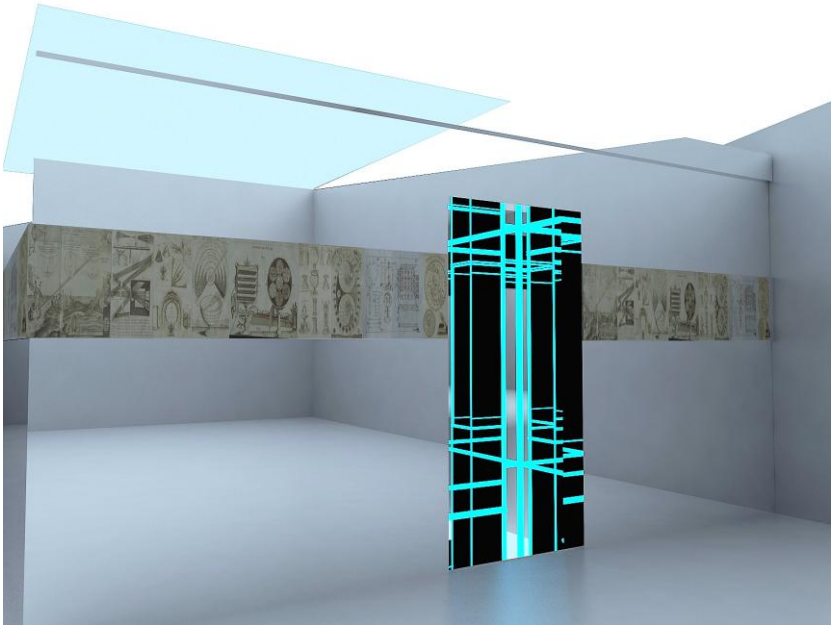
Preocupată de simbolism și mitologie, de esoterism și magie, de geometriile ascunse și catoptrică (ramură a opticii studiind reflexiile de lumină), Ana-Maria Negară trăiește încă fervoarea documentării și acumulărilor de tot felul. Iată, deja, indicii ale seriozității și bunei poziționări profesionale. Pare influențată de cîțiva din sculptorii români din exil (îndeosebi de Brâncuși, Andrei Cădere, George Apostu, Paul Neagu), dar și de Alberto Giacometti, de minimalismul american și de rebelii op-artei actuale. Atît pe durata studiilor, cît și ulterior, artista a reușit să expună în numeroase locuri și ocazii, exersînd anumite motive care o individualizează în chip vizibil: geneza lumii și a timpului, distribuția materiei și a luminii, spațialitatea corpurilor, infinitul, dualitatea, separarea și imbricarea formelor.

Începînd din 2008, lucrările Anei-Maria Negară se înscriu în registrul sculpturii moderniste, în care pot fi recunoscute pretexte mitologico-religioase (*Narcis, Sfîntul Chip, Buna Vestire*) și simbolico-filosofice (*Clar-obscur, Izvorul timpului, Spirala timpului, Dualitate, Calea infinitului, Începutul lumii, Cînd totul era apă*, *Roua munților*). Cubul, sfera, spirala, ovoidul, rombul sînt formele care îi stilizează în măsură sporită intențiile semnificante. Simultan, elaborează compoziții plurimodulare (*Tu, Millo, Point X, Evoluție*), în care sînt adăugate sticla și oglinda, exploatînd cu subtilitate virtuțile expresive ale acestora.

Văzută ca „matrice a simbolicului”, oglinda mobilizează o adevărată „poetică a reflectării”, o „ispită speculară” (pentru cei interesați de subiect, a se vedea Sabine Melchior-Bonnet, autoarea unei *Istorii a oglinzii*) menită a

împace reflexia cu reflecția, jocurile de lumini cu cele ale gîndirii, interiorul cu exteriorul, introspecția și contemplarea, tentațiile narcisice și pe cele evazive.

Catharsis, ultimul din proiectele Anei-Maria Negară, este conceput în forma unei vaste cutii-labirint, tapetată cu oglinzi și pe dinăuntru, și pe dinafară. Conturat cu lumină florescentă, traseul labirintului se multiplică în toate direcțiile, creînd impresia unei spațiu dilatat la maximum, în care te poți lesne prăpădi. Pentru a evita „rătăcirea" completă, curioșii vor primi drept sprijin un baston alb din silicon, fragmentat de cinci dungi roșii (poziționate după cadența șirului Fibonacci), reprezentînd „firul roșu" salvator, firul Ariadnei din mitologie, cel care i-a arătat eroului Tezeu calea vieții și a izbăvirii.



Care este miza speculativă a unei atari opțiuni? Se știe că există labirinturi ale spațiului, ale gîndirii, memoriei, fanteziei, dar și labirinturi vegetale, urbane, muzicale, virtuale... Unele sînt cu o singură ieșire, altele arborescente sau rizomatice – așa cum le-au descris Mircea Eliade și Umberto Eco în scrierile lor. Dintr-o perspectivă simbolică, labirintul schițează conturul vieții întortocheate, surprinsă în termeni de rătăcire și risipă; în el te poți pierde, dar și regăsi. Labirintul trimite, totodată, la primejdiile călătoriei și exilului, la dubiile căutării de sine, la replierile confuze prin arcanele memoriei, la ramificația excesivă a științei, la pelerinajul credinciosului către „centrul" său spiritual. Important nu este labirintul în sine, cît ocazia – fatală sau fericită – pe care ți-o oferă. În cîmpul vizualului, tema labirintului nu este nouă; a fost folosită, între alții, de artiști precum Davide Tonato, Maurits Cornelis Escher, Marta Pan, Muriel Baumgartner, Waclaw Szpakowski, Jeppe Hein, Eric Duyckaerts sau de Michelangelo Pistoletto – într-o celebră instalație din carton.

Sincronă cu preocupările similare din arta contemporană, Ana-Maria Negară dă proiectului său un înțeles personal, în care drumul sinuos capătă virtuți catharsice, terapeutice, purificatoare. Traseul labirintic reface, astfel, parcursul artistului pornit în căutarea propriului limbaj și a propriei identități – unul seducător și promițător, însă nescutit de capcane. Reușita ori pierzania sînt cele două „coarne" ale dilemei, singurele „ieșiri" posibile. Contează să găsești acel „fir" misterios care să-ți indice direcția cea bună. În privința artistei de față, am certitudinea că l-a și găsit...

„Omul-grijă” al lui Mircea Roman

Discret, dar nu apatic; taciturn, însă atent și spontan; introvertit, dar disponibil... Are sobrietatea unui gînditor preocupat să dezlege marile probleme, însă și dezinvoltura insului convivial, interesat de opinii și dialog. În locul efuziunilor locvace, deseori superficiale și stridente, sculptorul *Mircea Roman* preferă eschiva tăcerii și confortul refugiilor meditative. Este, în fapt, modul său elegant de a prelucra datele exterioare, evitînd să se pronunțe într-un alt limbaj decît cel familiar și adecvat. L-am întîlnit de curînd la Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău; fusese invitat să primească o distincție importantă și să participe la vernisarea propriei expoziții.

Născut în Țara Lăpușului (1958), absolvent al Academiei clujene de Arte Plastice, stabilit mai apoi la București, Mircea Roman a parcurs pînă acum un itinerariu artistic nu tocmai comun. Marele Premiu obținut la Trienala de la Osaka (1994), premiul Delfina Studio (Londra, 1994) și o îndelungată ședere, de aproape 14 ani, în capitala Marii Britanii sînt repere ale unei biografii în care se recunosc și semnele performanțelor deja confirmate, și evidentul acroșaj cosmopolit. Fără a exagera în aprecieri, criticii – atît de la noi, cît și străini – nu au ezitat să-i recunoască meritele, situîndu-l, cu totul îndreptățit, în galeria artiștilor valoroși ai zilelor noastre.

Dacă ar avea curiozitatea de a se pierde în labirintul *Magaziei* dislocate în orașul lui Bacovia, amatorii de subtilități hermeneutice vor găsi în piesele lui Mircea Roman un promițător cîmp de încercare. Spațiul organizat de autor are aparența unui vast bazar oriental, structurat aleatoriu, pentru a justifica melanjul paradoxal de arhaic și modern – pe de o parte, de figurație și abstractizare – pe de alta. *Puzzle*-ul impresionant de obiecte (unele supradimensionate, concepute minimalist; altele mignone, accesorizate baroc), sfidează logica obișnuită a dispunerii. Busturi suspendate, corpuri agățate de pereți ori atîrnînd chinuit peste ziduri, figuri hieratice – imobile dar expresive –, siluete culcate sau răsturnate pe de-a întregul odihnesc cuminți în vecinătatea unor module uriașe, alungite, aidoma gurilor de

aerisire industriale, flancate de anatomii „deschise”, piramide „mișcătoare” (căzute în „nas”, cu uși, ferestre și trepte interioare), „cornuri ale abundenței” din care par a se revarsa bunăți nevăzute… Există oare vreun criteriu care să dea coerență acestei neobișnuite desfășurări de forme și volume? Poate fi întrevăzut un liant speculativ? Care este acesta?

Opțiunea lui Mircea Roman este, deopotrivă, antropocentrică și antropomorfă. Autorul chestionează felul în care este transpusă plastic întrebarea despre om. Ce anume îl deosebește și individualizează? Îi putem identifica „expresia” definitorie? Are un „chip” vizibil, de neconfundat? Într-o asemenea lectură, forma corpului este oglindă sau imagine fidelă a chiar felului său de a fi. Artistul își confecționează o adevărată „mitologie personală”; imaginează personaje și postúri care destructurează radical corpul clasic (cel măreț și monumental, degajînd forță fizică și frumusețe – ca în sculptura Antichității greco-latine sau în cea de mai tîrziu, a Renașterii europene), în favoarea unui calc arhaic și arhetipal, de inspirație egipteană. El refuză, bunăoară, centralitatea figurilor, inclusiv a celor religioase. Îngeri sînt încovoiați, ascetici și mutilați, ocupînd locuri „marginale”, de colț.

Omul lui Mircea Roman nu are nimic în comun cu anatomile fără cusur expuse altădată de Praxiteles, Polictet sau Miron, nici cu eleganța rece a cariatidelor din templele eline, nici cu geometria impecabilă a *Omului vitruvian*, desenat de Leonardo, nici cu semeția lui *David,* cel sculptat de Michelangelo. Omul umil, gîrbovit de probleme, preocupat de sine și de ceilalți substituie modelul insului atrăgător, viguros și atletic. Sculptorul dezidilizează, așadar, estetismul

de suprafață, fals triumfal și solemn, în favoarea unei retorici gestuale simple, sincere și austere. Verticalitatea corpului și integritatea lui nu sînt calități umane de invidiat, cît mai cu seamă indicii ale suficienței și superficialității.

„Pliul" corporal al omului este natural și firesc, întrucît grijile îl împovărează sau îl copleșesc. Gestica definitorie este una flexibilă și oscilantă. A spus-o la vremea lui Blaise Pascal, comparîndu-l cu o „trestie" fragilă, aflată în bătaia vîntului; se înclină pînă la pămînt, dar nu se rupe fatal. Omul viu, adevărat, gîndea la rîndu-i Heidegger, s-a născut din grijă și trăiește zilnic pe versantul acesteia, preocupîndu-se de sine și de ceilalți. El este „pastor" sau *în-grijitor* privilegiat al ființei și nu „stăpînitor" al acesteia, este generos și disponibil în intenții, reprimîndu-și discret orgoliile dominatoare. „Omul-grijă" al lui Heidegger a constituit ulterior modelul acelei antropologii creștine schițată în veșmînt teologic de Dumitru Stăniloae, acesta centrînd-o pe exigența mîntuirii creștine, prin mobilizarea credinței și iubirii de Dumnezeu.

Transpuse vizual, corpurile lui Mircea Roman par frînte, dar nu înfrînte; înclinate, dar nu prăbușite; reverente, dar nu ploconitoare. Un „franciscanism” sculptural bine studiat îi oferă autorului soluții în limitele simplității formale și a economiei de mijloace. Lemnul înlocuiește marmura, fragmentul se asamblează firesc în perspectiva întregului, simbolicul surclasează funcționalul.

Fără dubiu, *Magazia* lui Mircea Roman se înfățișează în forma unui proiect deosebit de coerent, ingenios articulat speculativ, menit să pună în discuție cîteva din clișeele reprezentării. Răsturnînd perspectivele, renunțînd la frontalitate și la centralismul expozitiv al personajelor, artistul invită, în fapt, la resemnificarea modurilor convenționale de a privi. Lumea nu este întotdeauna așa cum pare a fi; trăim, fără să ne dăm seama, în imperiul simulacrelor și al aparenței. Sensul însuși este în derivă. Într-o lume „pe dos”, a valorilor inversate, omul trebuie repoziționat, pliat spre înainte sau așezat cu capul în jos, pentru a vedea ordinea adevărată a lucrurilor… Iată doar cîteva motive pentru a privi expoziția lui Mircea Roman drept ceea ce este: un festin al formelor, simbolurilor și al speculației metafizice.

Paradisul Verde în nouă viziuni

Privită cu obișnuita detașare contemplativă, expoziția de la Galeria „Dana” pare să corespundă tiparului clasic al fructificării „dislocărilor” artistice în *plein air,* care elogiază de regulă întîlnirea cu natura în mai toate ipostazele ei fascinante. În realitate, lucrurile stau cumva altfel. Conceput *ab initio* în forma unui simpozion de creație, proiectul *Delta Dunării – nouă viziuni* și-a propus să aducă în atenție paradoxurile Deltei, amestecul contradictoriu de splendoare și bogăție – pe de o parte, de precaritate și sărăcie – pe de alta. Artiștii mobilizați la începutul verii trecute în explorarea Paradisului Verde și-au distribuit interesul într-o dublă perspectivă: estetică și socială. Există un „spirit” nevăzut al locului? Este acesta „frumos”? Poate fi identificat, scos la iveală și reprezentat? Are Delta colțuri misterioase, mirifice, de neocolit? Sînt și altele, ignorate voit sau amenințate de profeții turismului agresiv și ai modernizării fără scrupule? Cum conciliem nostalgia naturii inalterate cu asaltul rapace al prădătorilor de tot felul?

Un motiv precum cel al naturii, tocmai datorită generozității sale interne, se sustrage unei abordări restrictive. Dacă filosofii ar fi fost ispitiți mai degrabă să gîndească natura în termeni ideali și „principiali” (temei al lumii, instanță originară), artiștii ar zăbovi îndeosebi asupra laturii plăcute, atractive și „pitorești” a acesteia. De altfel, în majoritatea limbilor, natura are demnitate feminină: este

frumoasă, atrage, fură privirea, captivează. Unii sînt „seduși" definitiv; vor să o „cucerească" în felul unei cetăți greu accesibile, să-i „cunoască" îndeaproape și potecile, și intimitățile; alții vor să o „supună" propriilor capricii și interese, intervenind abrupt și abuziv în ordinea ei.

Neîngrădiți în alegerea subiectelor, artiștii rezidenți la Crișan au optat pentru incursiuni secvențiale, focalizînd asupra specificului și detaliului sugestiv, în detrimentul clișeelor familiare, ce exhibă pitorescul sau idilicul facil. Nu lipsesc din tablourile pictate nici oamenii, nici apa, nici nuferii înfloriți, nici peștii, păsările, caii sălbăticiți, stuful sau bărcile țintuite de pontoane viguroase.

Dacă există un „spirit" al Deltei, acesta pare să fi fost crucificat, martirizat și adăpostit sub ape (Eugen Alupopanu). Peștele prins în undiță atîrnă aidoma Celui de pe cruce, plătind nevinovat prețul lăcomiei oamenilor. Nuferii sînt doar partea frumoasă, vizibilă, a sacrificiului ascuns. Într-un registru apropiat, Manuell Mănăstireanu pictează largi întinderi lacustre, dar și ochii întristați ai locuitorilor Deltei – ținut care pare să se scufunde în felul unei bărci părăsite, aflate în derivă, așteptînd din cer „lumina" salvatoare. Cristian Diaconescu este interesat de oameni; el vede pe chipul lor și inocență, și îndîrjire vagă, și resemnare.

Pentru Sabin Drinceanu, Delta înseamnă ospitalitate, dispoziție convivială; privitorul este invitatul unei „cine de taină", la care se poate „împărtăși" vizual din bogățiile etalate. Felix Aftene și Gabriela Drinceanu văd Icari înaripați, plutind deasupra apelor, dar și îngeri înotînd cu sîrg în direcția oportună. Sorin Otînjac este reținut de agitația valurilor, dar și de calmul nefiresc al bărcilor ancorate la mal. Venit din Italia, sculptorul Ion Pîslaru desenează în

marmură silueta unei păsări aflate sub protecția „mîinilor” lui Dumnezeu, semnificînd deopotrivă viață, sensibilitate, dar și grijă față de un bun prețios. Eugen Harasim este autorul unui film al taberei, în care artiștii își joacă dezinvolt propriul rol. Zamfira Bîrzu – curatorul evenimentului – „țese” cu migală o perdea vegetală oglindită fidel în luciul apei, sugerînd că ne-am putea ascunde îndărătul ei, poziționîndu-ne de partea frumosului pur.

Într-o lume sufocată de fervoarea modernizării, în care verdele plantelor este îngropat sub grămezi de beton, expoziția artiștilor ieșeni pare a fi ocazia unui retur la normalitate, la discernămînt și bun gust. Un lucru mi se pare evident; găsim mai multă natură în tablourile artiștilor ieșeni, decît în imediata noastră vecinătate…

Cristian Diaconescu

Eugen Alupopanu

Ion Pîslaru

Portrete ale absenței (Delia Andrieș)

Pare tot mai evident astăzi că unul dintre criteriile ce diferențiază generațiile de artiști, dar și evoluțiile individuale ale acestora vizează felul în care este asumată ideea de „proiect". Pus de unii sub semnele aroganțelor conceptuale postmoderne și cosmetizărilor teoretice de fațadă, acceptat de alții ca indispensabil și util, „proiectul" îi separă pe artiștii (nu puțini) ce se expun la întîmplare, fără o motivație clară și coerentă, de cei care preferă ordinea premeditată a înfățișărilor publice. Pot fi sintetizate avantajele etalării de proiect? În principiu, acesta atenuează improvizația, limpezește ideea de ansamblu, favorizînd critica și interpretarea. Proiectul rezumă și explicitează intențiile autorului, transpunîndu-le în registrul inteligibil, pe cît posibil non-echivoc, al cuvintelor. *Statement*-ul scris în prealabil de artist și livrat cu anticipație publicului devine piesa textuală decisivă, menită a elucida semnificațiile, oferind totodată indiciile conceptuale și metodologice necesare optimei recepțări a mesajului.

Precizările de mai sus îmi dau ocazia să evoc cel mai proaspăt exemplu de proiect bine-făcut, cel al *Deliei Andrieș* – absolventă a Universității de Arte ieșene și doctorandă a celei similare din București. Intitulat *Visual Silence / Portaits of Absence* (Tăcere vizuală / Portrete ale absenței), acesta a fost inaugurat recent la noua galerie „Theodor Pallady", de pe Strada Lăpușneanu.

Pentru a evita să intre în capcana unui concept care invocă tăcerea, artista argumentează în textul său motivațional inadecvarea pe care trebuie să o depășească: „*Statementul* meu rezidă în faptul că un artist nu ar trebui să aibă un *statement*, cu excepţia creaţiei lui, care ar fi menită să-i legitimeze cel mai bine crezurile şi intenţiile". Opțiunea de a vizualiza tăcerea este justificată cultural; „timpul prezent nu mai are răbdare să permită experienţei de receptare artistică să se manifeste inefabil şi nici practicii artistice să-şi ia răgazul necesar pentru a produce inefabilul… Cauzele acestui tip de pozitionare sînt multiple. Una dintre ele rezidă în faptul că mă interesează mai mult încercarea de a operaționaliza prin mecanisme specific artistice conţinuturi informaţionale (extra-artistice). Astfel, urmăresc codificarea artistică a demersului conceptual, în detrimentul intermedierii lui teoretice. Proiectele mele au la bază strădania de a implini un act comunicaţional prin re-prezentarea (prezentarea din nou) tensionată a realităţii, folosind mijloace specifice limbajului vizual, cu intenţia de a-i reda obiectului artistic capacitatea de a aduce cu sine *o altă lume*. El funcţionează, astfel, ca fereastră sau punte, permiţînd conţinutului informațional să se fenomenalizeze saturat în procesul receptării artistice. Apariţia acestuia în fenomen imobilizează privirea prin suprasaturare de sens, pîna cînd, ca efect al doxei inversate, ea devine nudă."

Autoarea oferă două indicii asupra modului de receptare a lucrărilor. Primul vizează chiar subtitlul; „sintagma *Portraits of Absence* (Portrete ale absentei) nu se referă la absența umană din imagini, cu toate că, în aparență, acesta este sensul imediat". Al doilea constă în îndemnul adresat publicului, de „a abandona, în măsura posibilului, atitudinea

căutării semnificațiilor prin intermediul raționamentelor logice sau al interpretarii textuale". Proiectul a fost gîndit astfel încît „să se folosească de nivelul iconografic pentru a putea accesa un conținut informațional neraționalizabil, dar recuperabil la nivel de stări".

Sursele de inspirație sînt și ele evocate: afirmațiile Sfântului Augustin cu privire la dinamica tăcere-cuvînt, ale lui Dionisie Areopagitul și L. Wittgenstein. Deși fac parte din contexte diferite, acestea au în comun o atitudine convergentă față de actul tăcerii: „Pe cele ascunse, ce învinge înțelegerea noastră, le-am cinstit cu tăcerea", sau „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă". Scrierile acestora „m-au trimis la ideea că dincolo de cuvînt se ascunde ceva mai important, și anume *tăcerea cea plină de sens.* Aceasta m-a motivat să urmăresc felul în care pot transpune tăcerea plină de sens a cuvîntului într-o *tăcere de tip vizual*, al cărei sens să comunice conținuturi similare cu cele ale actului lingvistic al tăcerii. Și aceasta fără a recurge la rezolvări la îndemînă din punct de vedere tehnic, precum o pînză nepictată, ci prin realizarea unor imagini figurative, cu un sens al cărui referent să nu trimită spre imaginile însele, ci dincolo de ele… Absența este elementul unificator, ceea ce leagă lucrurile între ele și le face să coexiste, dar e nevăzută prin exces de prezență. Aceasta înseamnă, aplicînd pe una dintre imaginile din cadrul proiectului, că prioritatea expresivă a lucrării *Raising horns by silence* (Coarne ridicate prin tăcere) nu se află la nivelul reprezentării figurative (melcul), ci în starea de tensiune meditativă a atmosferei, unde tăcerea este „forța nevăzută care determină acțiunea și mișcă lucrurile".

Raising horns by silence

Delia Andrieș „portretizează” astfel *stări* și *ambianțe* în care nu cuvintele vorbesc, ci tocmai tăcerile, deprimante sau apăsătoare, transpuse vizual. Trăită la intensitatea emoțiilor necenzurate, „absența” poate fi la fel de vie ca și prezența lucrurilor sau a persoanelor. „Golul” este resimțit în tonalități diferite – ca teamă, anxietate, melancolie, nostalgie –, sugerate ingenios de gradația efasată a culorilor.

Subtil articulat din punct de vedere speculativ, proiectul Deliei Andrieș se detașează prin suplețea și coerența ideilor, atașîndu-se exemplar acelor demersuri artistice în care prevalează premeditarea, documentarea și fortificarea conceptuală. Toate, de apreciat.

Solilocvii picturale (Liliana Gonceariuc)

Cum luna lui martie nu s-a arătat defel primăvăratică în aspectul său exterior, căutătorii de confort alternativ au putut opta pentru soluțiile compensatorii propuse de unele din instituțiile artistice ale urbei. Galeria „Dana”, bunăoară, și-a primenit de curînd registrele vizuale, „încălzind” privirile vizitatorilor cu secvențe ale unui ingenios *Itinerar sacru*, asumat de *Liliana Gonceariuc*.

Absolventă a Universității de Arte din București, la profilul „monumental”, artista ieșeană realizează cu acest prilej o primă expoziție personală de anvergură. Multe din lucrările expuse – peste 50, în total – sînt urmarea unei documentări *sur place*, în Ținuturile Hunedoarei și Hațegului, locuri binecuvîntate și de natură, dar și de făptuirile omenești. Miza lor este îndoită – estetică și documentară; prima țintește evocarea frumuseților întîlnite cu ocazia periplului transilvan, în timp ce secunda „arhivează” o parte consistentă a impresiilor acumulate.

Cum anume s-ar putea cuantifica meritele efortului întreprins? Înainte de toate, aș spune că „itinerariile” Lilianei Gonceariuc poartă o evidentă amprentă subiectivă. Alegerile tematice sînt dictate de locurile, împrejurările și de reliefurile parcurse. Pe fundalul pitorești curburi montane ale Masivului Retezat – aspre și semețe, deopotrivă –, se profilează distinct „urme” ale Antichității daco-romane (ruinele de la Sarmizegetusa Ulpia Traiana, de pildă), lîngă

care s-au construit ulterior cîteva din bisericile paleocreștine autohtone (Densuș, Strei, Baru), înălțate și asamblate, prin aport succesiv, pe întreaga durată a Evului de Mijloc românesc.

Artista nu pictează neapărat clădiri sau decoruri secvențiale ale acestora, ci „stări de spirit”, emoții trezite la întîlnirea dintre lumi (antică/ medievală) și culturi (păgînă/ creștină). Există în tablourile Lilianei Goncearuc un contrast între răceala pietrei și maniera în care aceasta este „îmblînzită” și estetizată. Decorurile sînt „înviorate” de amprente cromatice vădit personalizate. Sensibilitatea tipic feminină și lirismul disciplinat o conduc spre soluții picturale inedite, menite a „monumentaliza” detaliul. Punctele de fugă favorite vizează amănuntul semnificant: ziduri de piatră, bolți frînte, uși ferecate, porți trainice din lemn, arcade gotice robuste, redute fortificate.

Suprafața edificiilor vechi trădează legătura cu istoriile apuse și uitate. „Materializarea” timpului și surprinderea „uzurii” acestuia se realizează prin sedimentare și adiție de elemente, prin suprapunerea ori juxtapunerea de „platouri” distincte. Poate de aceea, clădirile sale par a se înconjura de o „aură” strălucitoare, aidoma unor vedete aflate sub lumina reflectoarelor. Efectele de lumină alternează cu elementele de mister. Recursul la simbolurile creștine primitive sugerează legătura tainică dintre Cer și Pământ, dintre Dumnezeu și oameni. Unele din lucrări surprind nu atît sacrul fixat în forme artistice sau arhitecturale sofisticate, cît versiuni ale „paradisului” personal, redus la micile bucurii cotidiene, de felul „cosmetizării” propriei grădini sau îngrijirii unui banal vas cu flori.

Liliana Goncearuc se dovedește a fi un artist al structurilor delicate, al culorilor calde și vii. Discretă și introvertită, întreține un fertil dialog cu sine, căutînd să-și lămurească la fiecare popas atît uimirile, cît și perplexitățile încercate. Tocmai de aceea, expoziția de la „Dana” are vigoarea unui solilocviu vizual, unei convorbiri interiorizate, transpuse în imagini grăitoare, menite a evoca acele frumuseți incontestabile, pe lîngă care trecem deseori indiferenți…

Panoramări urbane

Alături de parizianul Luvru, în Musée de l'Orangerie se află expuși cîțiva din *Nuferii* lui Claude Monet – în total 8 pînze, înalte de 2 m, de lungimi variabile (între 6 și 17 m), dispuse în două săli ovale. Forma și dimensiunile tablourilor sînt în acord perfect cu spațiul alocat. Care ar fi avantajul privitorului? Acesta se vede plasat „în centru", ca pe o insulă pustie, fiind absorbit parcă de peisajul impresionist care îl flanchează din toate părțile. Forma lucrărilor și dispunerea succesivă a acestora într-o ordine prestabilită permit lectura circulară a motivelor, îngăduind fiecăruia să participe cu privirea la succesiunea anotimpurilor sau la prefacerile de lumină ale unei zile obișnuite.

Într-o perspectivă similară ar putea fi citit și proiectul artistic performativ derulat recent la Galeria „Theodor Pallady" din Iași. Există un singur fel de a privi lumea? Un posibil răspuns ne oferă *Maria Gheorghiță-Vornicu* și *Andrei Morteci*. Aceștia propun o panormare a spațiului public, așa cum se vede în mod obișnuit de la înălțimea propriei ferestre. Dacă într-un proiect anterior miza reprezentării era mai curînd domestică, artiștii zăbovind asupra unor scene intime, familiale, de interior, ferite de agresiunea lumii exterioare, de această dată privirea iese prin cadrele ferestrei de apartament și alunecă circular, de la stînga spre dreapta, reiterînd parcă gestul unei lecturi secvențiale a spațiului urban. „Cartea" lumii în care ne situăm se

deschide generos, cu toate semnele ei amenințătoare. Păsări fioroase, ciori uriașe, ziduri cenușii, șantiere în lucru compun decorul sumbru al unui oraș care își descoperă mai curînd fața neospitalieră.

Preț de trei săptămîni, cei doi artiști au scrutat aceeași priveliște, în moment diferite ale zilei. Pentru ei, fereastra devine „vizor" către lume, iar cadrul acesteia – „limita" unui tablou expresionist în desfășurare. Oferit ca *leit motiv* vizual, un stol de ciori animă și dinamizează peisajul. Imaginile culese au fost mai întîi descompuse și apoi recompuse pe suprafața unei lucrări derulate aidoma unui sul de hîrtie.

Dacă spațiul este consistență și obiectualitate, timpul este succesiune: el se deschide spre citire în cadența desfășurării evenimentelor, dar și în cea a destribuirii detaliilor arhitecturale. Trecutul și prezentul se întîlnesc în configurația decorurilor deja existente – clădiri și copaci –, în timp ce viitorul este prefigurat de silueta macaralelor sforțate să zidească pe un vector al viitorului.

Care este semnificația de ansamblu a proiectului? Citez din *statement*-ul pus la dispoziție de artiști: „Expunerea acestei etape a fost gîndită sub formă semicirculară, pentru a accentua faptul ca desenele cuprind o *sinteză* a ceea ce este *afară*, adica *dincolo* de bariera protectoare a ferestrei dormitorului nostru. A rezultat în fond un film de exterior urban, cu accente expresioniste, contraste dramatice și o serie de cadre de tip *close-up,* ce neliniștesc și atrag atenția asupra unor angoase, fără a declara în mod expres pe *afară* ca rău *absolut*".

„Panoramicul" Mariei Gheorghiță-Vornicu și al lui Andrei Morteci se dorește continuat și aprofundat. Pe moment, este ceea ce trebuie să fie – un demers inteligent, bine calibrat conceptual, cu resurse expresive practic nelimitate. Spre meritul celor doi protagoniști…

Eminescu, în cărțile artiștilor

Este tot mai greu astăzi să-l invoci pe Eminescu, eschivîndu-te deopotrivă atît entuziasmului idolatru, cît și pasiunilor denigrante. Reciclarea stereotipă a partiturilor fals omagiale – festiviste în intenție și finalitate – pare la fel de neinspirată ca și contestarea cu arțag, dar în necunoștință de cauză. Fără doar și poate, avem nevoie de mituri și de modele autohtone, pe care să le întîmpinăm, după caz, cu respect sau, de ce nu? cu admirație. În această privință, Eminescu este un exemplu grăitor. Unii i-au elogiat virtuțile, omițînd voit nenumăratele-i slăbiciuni lumești. Alții i-au găsit numai cusururi, nesocotindu-i pînă și meritele incontestabile. Idealizarea excesivă, însoțită de stridențele adulatorii, au stîrnit mai curînd adversitate; critica părtinitoare, arbitrară, fără argumente și suport – la fel. Rare sînt ocaziile în care se păstrează justa măsură, evitîndu-se extremele stînjenitoare. Despre una dintre acestea voi vorbi în rîndurile următoare…

Galeria „Theodor Pallady” a fost pînă mai ieri gazda unei expoziții de „carte-obiect”, avîndu-l pe Eminescu drept motiv de reflecție. Figura centrală în evenimentul pomenit este nu Poetul – cum s-ar crede la prima vedere –, ci tocmai *cartea*, în cele mai neobișnuite ipostaze ale sale. Pentru artiștii cooptați (peste 30, din aproape toată țara), Eminescu este doar „pretextul” care dă coerență lucrărilor înfățișate publicului ieșean. Meritele curatoriale ale proiec-

tului sînt împărțite în tandem de *Miruna Hașegan* și *Daniela Frumușeanu*, cadre didactice la Universitățile de Arte din Iași și București.

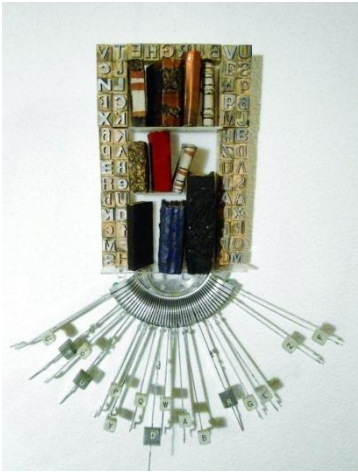
De ce cartea? Mai întîi, pentru că este unul din simbolurile cele mai generoase. Trei mari culturi (creștină, iudaică și islamică) o revendică drept referent absolut, depozitar al înțelepciunii divine. Tocmai de aceea, este accesibilă selectiv, fiind privilegiați „inițiații", cei deprinși cu tainele lecturii de adîncime, dar quasi-inutilă cititorilor nefamiliarizați cu arcanele scriiturii sacre. Cine caută cu sîrg între copertele acesteia își găsește aici învățăturile trebuincioase. Aidoma unui fruct bine copt, ea fură pentru început ochiul, fiind apoi degustată parte cu parte, mărunțită „literă cu literă", digerată și asimilată în semnificațiile ei profunde. Nu există simț al omului care să fie exclus din această inedită „digestie" textuală.

Sustrasă clasicei paradigme tipografice și transformată în obiect artistic, cartea dă astfel ocazia etalării unor competențe artistice multiple – pictură, sculptură, grafică,

desen –, deseori mixate în formule ingenioase, funcție de suporturile folosite (materiale textile, metalice, din hîrtie, ceramică, lemn, dar și obiecte „gata-făcute” sau lucrate manual). Ca și cartea obișnuită, cea confecționată de artiști (text și imagine, deopotrivă) se deschide, privește, răsfoiește și citește în cadența liniară a paginilor însumate. Dacă tabloul și sculptura sînt, de regulă, statice, impunînd o anumită distanță receptivă, cartea-obiect invită la acțiune; ea poate fi atinsă, pipăită, mirosită și ascultată în chiar „tăcerea” ei.

Cum arată cărțile din expoziția ieșeană? Metaforizările vizuale sînt, de departe, cele mai evidente. Întîlnim cartea-cuib în arhitectura pomului cunoașterii; cartea-vehicul angelic, purtînd mesaje între lumi, între Cer și pămînt, între Dumnezeu și om; cartea-floare care se închide sau se deschide (Miruna Hașegan), cartea-imagine, ilustrată policrom cu motive poetice eminesciene (Daniela Frumușeanu); cartea văzută ca „sediment” cognitiv și obiectivare a lucrărilor minții (Atena-Elena Simionescu); cartea-„dar” prețios, coș cu flori (Adriana Neacșu); arc peste timp (Valentina Ștefănescu); mesaj străvechi, bun de oferit prietenilor (Suzana Fîntînariu); cartea-„înger de pază”, păstrătoare a sensului originar, cea care multiplică la infinit Cuvîntul inaugural (Dragoș Gavrilean); spirit zburător (Rodica Banciu Regep); pergament, sul în desfășurare, șantier scripturistic (Georgeta Hlihor, Alexandra Higiu, Ecaterina Marghidan), fluture transparent (Mădălina Vieriu), Luceafăr în zbor (Cristina Hîrțescu), „înscris” durabil, aidoma anticelor tăblițe de lut (Niculina Vlad Leonte); piesă unicat într-o bibliotecă sau într-un sofisticat laborator al gîndirii (Tiberiu Pop)...

Dragoș Gavrilean



Tiberiu Pop

Miruna Hașegan

Înainte de fi omagial, pariul proiectului de la Galeria „Theodor Pallady” este unul artistic. Făcînd ceea ce știu să facă, expozanții aduc elogiu lucrului de calitate și valorilor obiectivate în artefacte concepute în cheie personală. Abandonînd discursul euforic și superlativele găunoase, aceștia au preferat să vorbească despre Eminescu prin chiar faptele lor. Cum ar trebui interpretată această opțiune? Ca un mod sincer, onest, profesional, de a face artă – fără ostentație, dar și fără compromis. Iată, așadar, că se poate…

Nostalgii identitare (Anca Seel)

În urmă cu ceva ani, Denis Miéville, fost rector al Universității din Neuchâtel, evoca în formule superlative meritele unei artiste de origine română, ajunsă în elita pictorilor din Țara Cantoanelor. Tot în acea vreme, aflat în orașul sus-pomenit, am cunoscut pe unul din cei mai importanți filosofi elvețieni, Gerhard Seel, profesor la Universitatea din Berna, căsătorit cu o artistă având obîrșii românești. Am realizat că este vorba despre una și aceeași persoană. I-am întîlnit pe soții Seel la Veneția, cu prilejul unui congres de filosofie, revăzîndu-i în ocazii similare la Iași, Atena și Rabat.

Începînd cu jumătatea lui martie 2013, un colț al Muzeului maramureșean de mineralogie a adăpostit lucrări semnate de *Anca Seel Constantin.* Născută la București, a studiat pictura la Institutul de Arte Frumoase „N. Grigorescu", stabilindu-se, după căderea comunismului, în Neuchâtel, pitorescul orășel elvețian, de care își leagă numele, între alții, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Dűrrenmatt și Denis de Rougemont (autorul celebrului tom despre *L'Amour et l'Occident*).

Încă din 1992, anul primului contact cu lumea liberă, Anca Seel a reușit să cîștige atenția publicului, expunînd în galerii din marile orașe ale lumii (New York, Paris, Roma, Londra, Bruxelles, Tokio, Seul). Exersează îndeosebi pictura,

colajul fotografic și compozițiile în tehnică mixtă. Este pasionată de filosofie și literatură, tatonînd mai toate posibilitățile artistice de convertire a ideilor în suporturi vizuale atractive sau de fortificare a textului scris cu imagini menite să redimensioneze favorabil atît sugestivitatea detaliilor, cît și expresivitatea de ansamblu. A participat în ultimii ani la numeroase expoziții de „carte-obiect", inspirate de poeți (antica Sappho), de filosofi (Rousseau), de prozatori importanți (marocanul Abdelkébir Khatibi). În același spirit, ilustrează cărți ale unor autori față de care și-a descoperit reale afinități: Kafka, Eugen Ionescu, Constantin Kavafis, Pier Paolo Pasolini, Agota Kristof. O bună confirmare a valorii a venit în 2005, cînd a fost selectată de către Fundaţia „Henri Clews", dintre 300 de candidați, în vederea participării la un proiect ce reunea la Cannes, în sudul Franței, opt cei mai buni artişti europeni ai momentului respectiv.

Expoziția Ancăi Seel de la Baia Mare poartă un generic inedit – *Memorii de camee.* Cum se explică titlul și cum se justifică așezarea sub același acoperiș a florilor de mină și tablourilor pictate? Pentru cine nu știe, cameea este o piatră semiprețioasă, policromă, cu structură multistratificată, folosită la gravarea sigiliilor sau la executarea de portrete miniaturale. Forma naturală a acesteia se obține ca urmare a sedimentelor de rocă depuse la intervale mari de timp. Curgerea vremii este astfel sugerată de chiar „arhitectura" internă a pietrei, care armonizează palierul inaugural cu depunerile ulterioare. Istoria primește astfel un chip „pietrificat" și durabil. De aici și ideea că există o „memorie" a cameei asemănătoare celei umane, sedimentată, la rîndu-i,

în platouri suprapuse și succesive. Ce au în comun florile de mină cu operele de artă? Atît unele, cît și celelalte plac, sînt frumoase și spectaculoase. În plus – spun unii –, conțin energii vindecătoare. Așa cum recunoaștem virtuți terapeutice în efectul mineralelor scoase din adîncuri, la fel admitem posibilitatea unei terapii vizuale, valorificînd la maxim potențialul sanativ al imaginilor pictate.

Anca Seel este un pictor al opțiunilor tranșante. În „geografia" cromatică a tablourilor sale, predomină roșul (culoarea entuziasmului, a emotivității debordante, a erosului și pasiunii), negrul (simbolizînd deopotrivă memoria, timpul, trecutul, penitența, disconfortul, regretul), auriul (amintind de fundalul icoanelor bizantine, de noblețea voievozilor din Carpați, de strălucirea veșmintelor aristocrației valahe, croite în tipare balcanice și orientale), albastrul (culoarea rafinamentului intelectual, a speranței și optimismului).

Accentele expoziției propuse de Anca Seel sînt vădit nostalgice. Dacă ar fi să ne încredem în spusele lui Jean Starobinski (autorul unei schițe istorice a termenului), „nostalgia" este un cuvînt modern inventat de chiar elvețieni, în secolul al XVII-lea (soldații plecați multă vreme la război sufereau de *mal du pays,* dor de țară); el reunește înțelesurile lui *nostos* (întoarcere) și *algos* (durere, suferință). S-ar obține, prin combinare, sensul de „întoarcere dureroasă" spre un „centru" afectiv – pierdut sau îndepărtat. Dispoziția nostalgică se ivește în condițiile unei crize a „locuirii"; ea apare cînd sinele se dislocă fără voie, tînjind la recuperarea „paradisului pierdut". Într-un fel, nostalgia este forma metafizică a alienării, în timp ce melancolia (resimțită în termeni de confuzie și dezacord emotiv) este versiunea clinică sau maladivă a acesteia. Prima se recunoaște în forma tendinței de „eternă reîntoarcere" spre un Acasă idealizat, spre instanțele originare ale fiecăruia (familie, copilărie, prieteni, țara natală…), cealaltă în tristețe și nevoia de izolare.

Proiectul Ancăi Seel are certe valențe identitare. Artista simte nevoia unei constante replieri afective, evocînd în imagini nostalgia „rădăcinilor" de care s-a înstrăinat, dar care o definesc, indiferent de spațiile și timpurile pînă acum traversate. Pînzele sale refac în mod sugestiv traseele propriei biografii sentimentale, într-un exercițiu plastic de lucidă introspecție și de lăudabilă sinceritate, care ne învață că nu poți deveni decît ceea ce ești.

Corpul și retorica gestuală

Derulat atipic, în chiar preziua închiderii, vernisajul expoziției *Corpuri* – asumată de *Gabriela* și *Sabin Drinceanu* – a făcut ocazia unor noi racorduri problematice, dintr-o dublă perspectivă: a sugestiilor speculative încă neexplorate și a multiplelor posibilități de tratament artistic. Cum se raportează artistul la propriul corp? Dar la corpurile celorlalți? Sînt imaginile corporale mărginite doar la semnificația frustă a ceea ce re-prezintă? Este *eul* nostru intim despărțit de corp, ori legat indisolubil de acesta? La prima vedere, întrebări precum cele de mai sus par nereflexive și sofistice. În realitate, ele jalonează întreg cîmpul practicilor vizuale circumscrise referinței antropologice – evidente și în cazul proiectului asumat de Galeria „Dana".

Există, bunăoară, situații în care artistul valorifică mirajul identității, părînd a se confunda cu propriul corp, expunîndu-se ca și cum ar fi totuna. Nu puține sînt „performările" în registrul *body art*, cînd trupul devine prezență exclusivă, fiind etalat în imediatitatea sa, în pura cotidianitate, mimînd o retorică gestuală a firescului. Artistul se filmează mergînd, mîncînd, dormind, conversînd, fără ca imaginile să dorească a camufla în vreun fel intenții „secunde", estetice sau esoterice. Un alt mod de raportare ar fi cel distant și exterior, artistul privindu-și propriul corp ca alteritate, drept ceva îndepărtat și străin. Un autoportret, de pildă, este cu atît mai reușit cu cît pictorul reușește să ia

optima „distanță” afectivă, evitînd a-și minimaliza sau idealiza trăsăturile. Sînt și situații în care artistul își testează limitele, ca și cum ar dori să se elibereze din „temnița” propriului corp, perceput ca greoi și ostil. În astfel de cazuri, corpul este „carcasă”, epidermă, „eternul străin” (cum ar spune Emmanuel Lévinas), platformă a experimentelor insolite, cu pretenții catharsice și/sau extatice. Mutilările, flagelările, suspendările intră în acest regim artistic cel puțin extravagat. Nu sînt de neglijat nici „împăcările”, adecvările sinelui cu „ambalajul” său exterior, într-o perspectivă soteriologică (vizînd mîntuirea personală) sau în una terapeutică.

Eschivîndu-se clișeelor portretizante, dar și scenariilor vizuale cu parfum excentric, Gabriela și Sabin Drinceanu ilustrează modul în care artistul se vede pe sine, însoțindu-i totodată cu privirea pe cîțiva din prietenii apropiați, surprinși, ca și ei, în cadența ireversibilă a timpului. Dacă în proiectele anterioare cei doi erau preocupați mai curînd de spațiile intermediare sau de personajele care le populează, de această dată „coboară” în zona lumescului, a omului concret, navigînd în imediata lor proximitate.

Pentru Gabriela și Sabin Drinceanu, corpul nu are ocurențe depreciative; este amestec de aparență și profunzime, loc de refugiu sentimental, „casă a sufletului” – pe care o poți explora vizual dacă îți abandonezi „la intrare” toate prejudecățile, idiosincraziile și pudorile. Sînt ilustrate, astfel, cîteva experiențe ale corpului văzut în dinamica vîrstelor, adică în „istoria” propriilor evenimente individuale: inocența și uimirile copilăriei, curiozitatea și atracția adolescentine, jocurile frivole ale seducției, erosul netemperat al îndrăgostiților, echilibrul cuminte al maturilor, înțelepciunea grizonată a vîrstei tîrzii…

Sculpturile miniaturale modelate de Gabriela Drinceanu evocă un repertoriu gestual familiar îndeobște personajelor cuplului (bărbat-femeie, copil-adult), zăbovind asupra stărilor sau emoțiilor încercate. Fiecărui anotimp biografic pare a-i corespunde gesturi specifice, reiterate aidoma în succesiunea generațiilor. Fiecare ins este „amprentat” simbolic, pe linia arhetipurilor umane (Adam și Eva) și a elementelor vitale (apa, luna, arborele, soarele) reprezentative. Sabin Drinceanu, în schimb, expune fotograme de mari dimensiuni, supuse unui tratament pictural suplimentar, menit a estompa realismul postúrilor evocate. Corpuri nude, coregrafii erotice îndrăznețe, dialoguri mute, „în semne”, pun în scenă povești de viață, în care se vorbește despre respingere și indiferență, simpatie, admirație și iubire, familiaritate și rutină.

Cum lucrează, așadar, timpul asupra corpului uman? Timpul „roade”, e-rodează și consumă. Corpul este biologie efemeră sau anatomie perisabilă. Între el și suflet – spun psihologii – se instalează un decalaj subiectiv; primul se transformă, involuează și îmbătrînește, pe cînd celălalt are

putința de a-și conserva aproximativa tinerețe. Copilul, adolescentul, părintele, bunicul își trăiesc, fiecare, bucuriile și servituțile propriei situări cronologice.

Pentru Gabriela și Sabin Drinceanu, vîrstele sînt etape de neocolit pe „calea rătăcită”, labirintică, a vieții – după sugestia găsită în titlul unei cărți semnate de esteticianul Constantin Prut. Identitatea personajelor nu este importantă; contează mai mult gesturile prin care acestea își exprimă și comunică aprehensiunile, dispozițiile sau emoțiile necenzurate. *Corpurile* celor doi artiști ieșeni „vorbesc” de la sine, atît prin suplețea reprezentărilor, cît și prin ineditul mesajului administrat.

Revizuiri necesare (Iftimie Bârleanu)

La Galeria „Theodor Pallady”, situată pe Strada Lăpușneanu, s-a consumat zilele trecute un dublu eveniment: expoziția retrospectivă *Iftimie Bârleanu* (1916-1986) și lansarea unui album dedicat acestuia, semnat de scriitorul Grigore Ilisei. Puse în act cu susținerea și implicarea pictorului Bogdan Bârleanu (fiul celui evocat), întîmplările suspomenite s-au dorit ocazii de readucere în atenție a operei sculptorului moldav, în contextul unei prelungite și nedrepte amnezii publice, cu totul nefirească și neproductivă astăzi. Un lucru este regretabil; atenți mai curînd la isprăvile altora, ajungem să ne ignorăm propriile personalități, dar și propria istorie. O discuție despre artiștii Iașilor de altădată, despre ideile și faptele lor – meritorii sau nu –, mi se pare astăzi atît îndreptățită, cît și utilă. Însă nu pentru a flata artificial orgolii locale, nu pentru a exhiba cu ostentație nostalgiile protocroniste – idolatre și autosuficiente –, ci în perspectiva unor noi calibrări critice și axiologice.

În iarna tocmai epuizată, Iftimie Bârleanu și-a consumat cel de-al 27-lea an de postumitate. A trăit într-o perioadă nu totdeauna favorabilă euristicii artistice, obstaculată la răstimpuri de felurite îngrădiri (precarități materiale, război, politici restrictive), o perioadă în care arta se putea dizolva facil în alambicul ideologiilor emergente. Bună parte a creației sale este înscrisă în intervalul 1970-1984, dominat estetic – se știe – de canoanele impuse de regimul

comunist, cele care plasau artele într-un registru previzibil, al temelor agreate, comandate și, eventual, „aprobate”. Artiștii se aflau „sub vremi” deloc prietenoase, adică sub controlul unei puteri care încuraja copios obediența, compromisul, reverențele omagiale, sancționînd cu asprime subversiunea și ostilitatea. Cîți dintre ei nu și-au istovit energiile prin închisori și ospicii, doar pentru că au refuzat „alinierea”?

Ca și alți artiști din vremea respectivă, Iftimie Bârleanu s-a raliat tendinței generale, practicînd în contrapondere la dogmatismul oficial un romantism discret, întreținut de ethosul tradiției populare, de entuziasmul eroic al miturilor voievodale autohtone, de figurația esențializată a icoanelor bizantine, pe care le-a prelucrat în formule atent personalizate. Discipol al lui Ion Irimescu, Iftimie Bârleanu alternează creația monumentală cu lucrări de mici dimensiuni, unele turnate în bronz, altele sculptate în piatră sau cioplite în lemn, posedînd o forță expresivă de necontestat. Lui i se datorează numeroase monumente publice reprezentative din Vaslui, Suceava (statuile impozante ale lui Ștefan cel Mare) și din Iași (Mitropolitul Dosoftei – în Centru; Ioan Vodă cel Cumplit – în grupul statuar al Voevozilor, lîngă Casa Studenților; Nicolae Iorga – în curtea Bisericii „Sfîntul Nicolae”, din Copou; Grupul statuar de la intrarea în Grădina Botanică; statuia lui Creangă – la Bojdeucă; busturi ale multor personalități locale).

Iftimie Bârleanu „nu este un novator” în sensul deschizătorilor de drumuri, al creatorilor de curente sau de stil. O spune Grigore Ilisei, în chiar albumul pe care i-l dedică. Spre deosebire de biografiile tragice sau nefericite ale unor Călin Alupei sau Ștefan Eugen Boușcă (de care scriitorul ieșean s-a

ocupat anterior), cea a lui Iftimie Bârleanu este mai curînd fastă, marcată de realizări notabile, de recunoaștere și succes, atît în plan familial, cît și în cel profesional.

Statuia ecvestră din Suceava

Statuia lui Dosoftei din Iaşi

În cuprinsul albumului amintit, cititorul este introdus într-o lume impregnată de un pitoresc anume, o lume convivială dar contrastantă, a artiștilor și scriitorilor cunoscuți, care se intersectează – uneori fast, alteori contondent – cu cea a secretarilor de partid, activiștilor culturali sau a liderilor „luminați”. Sînt atent selectate mărturii ale celor situați în proximitatea artistului (Neculai Păduraru – de la

Sagna, Aurel Leon) sau opinii ale criticilor vremii. Severitățile nu sînt ocolite. În 1954, Radu Bogdan considera „teatrală” reprezentarea sculpturală a unui *Plutaș*. Petru Comarnescu socotea drept „nereușită” statuia lui Ștefan cel Mare, apreciind, în schimb, expresivitatea *Colectivistului*, dar și figurile proletare din basorelieful *Oțelarilor*. Dan Grigorescu, Ion Frunzetti, Radu Negru formulează, de regulă, opinii favorabile. Unele din situațiile povestite confirmă absurdul cenzurii politice de atunci (Dumitru Popescu, bunăoară, „investighează” picioarele lui Dosoftei, sculptat desculț, în sandale, și nu încălțat cu cizme prețioase – așa cum i-ar fi cerut rangul). Fastul inaugurărilor este și el pomenit: Ion Iliescu dezvelește cu alai Dosofteiul de la Iași, iar Ceaușescu – statuia lui Ștefan cel Mare de la Suceava.

Albumul lui Grigore Ilisei trebuie apreciat pentru cel puțin trei calități: valoarea memorialistică, efortul comprehensiv și eleganța scriiturii. Într-un stil savuros, autorul repertoriază zeci de cărți, monografii, articole și interviuri, construind în jurul lui Iftimie Bârleanu un adevărat „șantier critic”, în care interesul biografic este amplificat prin subtile observații de factură estetică și discernământ hermeneutic. Iată, așadar, suficiente motive pentru a-l căuta și răsfoi.

Secvențele lui Eugen Dornescu

În 1986, la vila sa din Păltiniș, lîngă Sibiu, Constantin Noica termina *Scrisorile despre logica lui Hermes* – o ultimă carte înainte să treacă definitiv Styxul. S-a dorit a fi proiectul unei „alte logici", din care să răzbată nu atît rigoarea abstractizării și răceala formalismului, cît valoarea sa explicativă și angajamentul comprehensiv. Logica lui Hermes fusese gîndită de Noica în tipar hermeneutic, drept una a interpretării și înțelegerii. Dacă logica tradițională era favorabilă întregului (acesta avînd un ascendent în raport cu părțile sale, uneori reduse la o valoare neglijabilă, de inventar), cea a lui Noica își propunea să vadă întregul în parte sau să-l interpreteze din perspectiva elementelor care îl compun. Subsumată întregului și oarecum depreciată, partea era golită de semnificații, fiind redusă la rolul de simplu element statistic, de element anonim într-o mulțime vag determinată. În logica lui Noica, partea nu mai este sufocată de întreg, ci „se ridică" pînă la el, augmentîndu-i conținutul. Elementul nu rămîne o piesă indiferentă; el este „închidere care se deschide", avînd rol dinamizator. Prin repetiție și multiplicare, el potențează anvergura ansamblului, îmbogățindu-l cu semnificații noi.

Logica lui Hermes, așa cum este explicată de Noica, iese de sub jurisdicția exclusivă a gîndirii, potrivindu-se multor situații din viața concretă. Interesul individului, de pildă, nu trebuia sacrificat în numele altuia, socotit ideal, de

natură comunitară – cum se cerea în vechiul regim. Forța unui grup stă nu doar în numărul membrilor, ci în disponibilitatea participativă a acestora sau în *ethos*-ul convivial care îi animă în direcția binelui comun. Fericirea unui cuplu sau a unei familii nu este cuantificabilă matematic și nici determinată pe criterii cantitative. Unitatea întregului se obține prin sinteză mutuală, prin armonia consimțită a indivizilor, nu prin adiția lor mecanică sau contabilă.

Oare în artă lucrurile stau la fel? Referința la Noica nu este deloc întîmplătoare. *Secvențe*, expoziția sibianului *Eugen Dornescu*, recent vernisată la "Cupola", poate fi „citită" în grila speculativă propusă de filosoful păltinișan, chiar în absența oricărei contagiuni sau filiații asumate. Ieșean la origine, absolvent al Academiei de Artă din tîrgul moldav (1981, clasa profesorului Dan Hatmanu), artistul și-a validat cu succes competențele în numeroasele „ieșiri" publice de pînă acum.

Simezele galeriei centrale adăpostesc două tipuri de lucrări: unele compuse secvențial, prin detaliere și multiplicare formală, altele concepute unitar, avînd profilul lucrului articulat și finisat *ad integrum.* Liantul ansamblului este antropocentric; artistul pare preocupat de om, de obsesiile lui dubitative, dar și de propriile mărci identitare. Îmbucătățit și recompus, corpul, spre exemplu, devine interfață semnificantă, ecran antropologic, carcasa vizibilă a sinelui profund.

Cel puțin trei sînt notele care individualizează „scriitura" practicată de Eugen Dornescu – tehnica, imaginația și sugestia. Prima dintre ele este îndatorată școlii plastice ieșene și profesorilor care i-au „amprentat" vizibil stilul; în pictură o dovedesc, deopotrivă, atît fermitatea liniilor, cît și

în dozajul echilibrat al culorilor. Grafica, în schimb, îi oferă ocazia unei detașări de modele, artistul mizînd pe soluții și finalizări mai curînd personale. Aportul imaginației este, la rîndu-i, vrednic de subliniat. Artistul destructurează tiparele anatomice familiare, dar și figurația previzibilă, creînd breșe, crochiuri și artificii ficționale, suprarealiste, construind nișe și incinte obscurizate, într-un joc epurat de prudențe și cenzuri, unul care pariază pe improvizație și pe entuziasmul propriei fantezii. Grafica sa voit ambiguizată legitimează, în plus, o hermeneutică permisivă, deschisă oricărei sugestii interpretative și oricărui sens, lăsate generos la „negocierea" privitorilor.

Cu certitudine, Eugen Dornescu are și vocație de arhitect; posedă știința de a construi, dar și clarviziunea scopului urmărit. Tablourile sale se aseamănă unor *puzzle*-uri de rezolvat; artistul își pregătește migălos „piesele", asamblîndu-le apoi după impulsul unei frenezii componistice străine oricărui canon restrictiv. „Secvențele" sînt eboșe, „ecrane" miniaturale alăturate și suprapuse aparent aleatoriu. Publicul vizualizează astfel „cutia cu unelte" sau „lădița cu scule" a artistului, fiind introdus în „laboratorul" său preparatoriu, de subsol, care anticipează efortul euristic de configurare a produsului final. În formă definitivă, acesta are alura unei panoramări caleidoscopice, reunind secvențele disparate, ca în derularea unui film, pentru a le absorbi într-o sinteză superioară, estetic determinată.

Figurația liberă, redundanța și proliferarea motivelor miniaturale duc spre crearea de „tensiuni vizuale" menite a sublima detaliul, sporind totodată expresivitatea ansamblului. Cu rigoare calofilă de invidiat, Eugen Dornescu încearcă să ridice partea, fragmentul, secvențialul, la demnitatea îmbogățită a întregului. Este ceea ce și reușește strălucit, odată cu această nouă întoarcere „acasă", la Iași.

Ioan Ponta – armonii picturale

Dacă în multe situații reperele biografice ale cuiva sînt aproape indiferente cînd se dorește elucidarea vreunui proiect artistic, în altele acestea primesc o miză covîrșitoare, chiar decisivă. Este cazul actualului expozant de la Galeria „Cupola”. Născut la Petrila, aproape de Hunedoara, în 1936, *Ioan Ponta* s-a inițiat în pictură la Facultatea de Arte Plastice din capitala Moldovei (1963), frecventînd apoi și cursurile Institutului bucureștean de Arte Plastice „N. Grigorescu”. Atît mediul de formare, cît și preocupările artistice de mai tîrziu îl apropie de tiparele vechii școli ieșene, una relativ conservatoare – au spus criticii –, favorabile îndeosebi bunului antrenament pictural și mai puțin stridențelor sau ereziilor de orice fel.

Ioan Ponta, *Autoportret*

Cine este Ioan Ponta? Un artist generos în intenții, un pedant „interpret” al formelor, culorilor și sunetelor, care și-a distribuit sensibilitatea funcție de ispitele muzelor favorite. Ani de-a rîndul, a preschimbat tăcerea atelierului cu eufonia sălilor de concert. Muzica de cor, cea de-a doua sa investiție de talent, i-a oferit oferit numeroase bucurii personale. Înainte de toate, satisfacția de a-și exersa vocea, de a o pune în acord cu ritmurile, timbrul și tonalitățile celorlalți. I-a prilejuit, pe de

altă parte, ocazii nesperate de a frecventa drumurile și cetățile europene. Nu este, așadar, întîmplător că lucrările „pictorului-tenor” poartă vizibil amprenta acestei duble calificări, asumate cu distincție și pasiune.

Concert simfonic

Pictura de șevalet a lui Ioan Ponta este una de „atmosferă”, avînd ingredientele confesive și nostalgice ale traseelor existențiale parcurse anterior. Fiecare tablou pare decupat dintr-un jurnal de călătorie în imagini, descriind locuri și popasuri de neuitat. Memorabile, înainte de toate, sînt peisajele copilăriei, cu gări singuratice, întunecate și pustii, cu așteptarea trenurilor de noapte, cu mocănița șerpuind prin curburile Parîngului. Demn de evocat este parfumul inconfundabil al Iașilor – orașul adoptiv de mai tîrziu –, cu bisericile, străzile și parcurile sale. De neocolit

sînt amintirile perindărilor prin țări străine și amprentele afective ale orașelor vizitate. Remarcabile, în ultimă instanță, sînt chipurile întîlnite în fața sau îndărătul cortinei (soliști, orchestre, dirijori, public), dar și vibrația instrumentelor muzicale preferate (vioara, pianul). În figurile paiaței sau ale clovnilor cîntăreți se citește un anume dramatism, sugerînd trista condiție a artistului din vremurile noastre, devotat necondiționat publicului, în ciuda precarităților care îi subminează entuziasmul.

Spre deosebire de acei confrați precipitați să ocupe prim-planurile scenei oficiale și lumina reflectoarelor, Ioan Ponta a preferat penumbrele tihnite, confortul lucrului făcut cu discreție și plăcere. Dacă în viața de zi cu zi, discreția trece drept una din virtuțile rarisime, în lumea agitată a artei ea capătă efecte greu de cuantificat. Tot mai mult astăzi, algoritmul succesului pare independent de cel al vocației. Sînt convins că artistul ieșean va ști să le dozeze în continuare echilibrat, pe măsura talentului și disponibilităților incontestabile.

Clown cu vioară

Paiață

Explorator prin Căi Lactee (N. Ciochină)

Neculai Ciochină, unul de veteranii comunității artistice ieșene, expune zilele acestea, la Galeria „Cupola”, cîteva din lucrările de pictură cu tentă metafizică, parte a unui ciclu inaugurat anterior (2010), care „vorbește” în limbaj propriu, plurivoc și sugestiv, despre *Materie, spațiu și timp* – tripticul conceptual care a istovit preț de milenii multe minți speculative.

Născut în 1933, Neculai Ciochină studiază artele plastice la universitățile de profil din Iași și București. Este de la bun început atașat picturii figurative, îndeosebi peisajului – gen care l-a consacrat ulterior. Străduaniile sale s-au bucurat de atenția și încurajările criticilor, nu doar a celor locali (Alexandru Ciucurencu, Ion Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, Edgar Papu, Mircea Deac, Cristina Angelescu… numărîndu-se printre cei care i-au comentat și apreciat lucrările). Spre deosebire de colegii generației sale, nu a rămas fidel întru totul registrului pictural de factură tradițională, optînd la un moment dat pentru o radicală „schimbare la față”.

Ultimii ani ni-l arată atașat de soluțiile moderniste exersate pe la jumătatea veacului trecut, cele în care se recunosc, deopotrivă, „urmele” tachismului francez (de la *tache* – pată) și ale expresionismului-abstract american (Jackson Pollock), favorabile gestualității libere, instinctive, dar și jocurilor necenzurate ale inspirației și improvizației. Fragila pensulă a pictorului este abandonată în favoarea

masivei bidinea. Suprafețele sînt stropite și pătate aleatoriu; din combinatoria imprevizibilă a formelor și a culorilor se profilează structuri armonice lipsite de rigoare geometrică, însă deosebit de promițătoare în sugestii.

Pictura lui Neculai Ciochină are o certă relevanță metafizică. O dovedesc în primul rînd alegerile sale tematice. Pictorul este, înainte de toate, un heraclitean. Crede, ca și filosoful din Efes, că *totul curge*, că toate se supun devenirii, adică nașterii, evoluției și pieirii. Sîntem aceiași, dar mereu diferiți, cîtă vreme „nu ne putem scălda de două ori în apa aceluiași rîu” – cum spunea gînditorul antic. Fiecare atom sau particulă infinitezimală, fiecare colț al universului este o lume de cercetat. Spre deosebire de restul viețuitoarelor, omul își pune întrebări. Martor involuntar la „miracolul vieții”, caută să-și explice fluctuațiile materiei, ordinea și haosul, infinitatea spațiului, permanența și perisabilitatea celor situate „sub timp”.

La fel ca unul din personajele sale, pictorul se așază perplex „în fața universului”, încercînd să-l cuprindă cu privirea și să-l înțelegă. Titlurile tablourilor ne oferă cîteva indicii în privința „locurilor” investigate. Mai întîi „arheologizează” materia, dezvăluindu-i intimitățile. Cosmosul miniatural deschide tot atîtea posibilități de explorare ca și macrocosmosul. Lupa și telescopul îi amplifică perspectiva. Cu cea dintîi „sondează” dinamismul intern al Pămîntului, magma ardentă din adîncuri, stratificarea plăcilor tectonice, arhitectura formelor minerale, constituția cristalelor, dezintegrarea corpurilor. Telescopul, în schimb, îi sporește focalizarea exterioară, conducînd ochiul spre spațiile infinit dispersate ale constelațiilor și galaxiilor, ori spre neștiute Căi Lactee. Artistul urmărește fascinat dansul nocturn al

astrelor, „lacrimile stelelor”, vîltoarea găurilor negre în care se absorb corpurile cerești rătăcitoare, fuga nebuloaselor și spectacolul incandescent al exploziilor solare.

„Lumea nu-i cum îi, ci cum o vedem”, scria undeva Eminescu. Pictor al spațiilor siderale, Neculai Ciochină își construiește propriul univers. Renunțînd la fantasmele identitare ale peisajului idilic „de la noi”, artistul dilată la maximum orizontul, căutînd ordinea și armonia dincolo de frontierele vizibilului, dincolo de suprafețele accesibile, ambalate atrăgător. Privirii superficiale îi opune alternativa „vederii adînci”. Există frumusețe în tot locul – pare a spune; trebuie doar să o și vedem.

La cules de îngeri (Ecaterina Ajder)

Ecaterina Ajder – unul din pictorii importanți ai Basarabiei – ne-a invitat de curînd la Galeria ieșeană „Theodor Pallady", să culegem… îngeri. Originară din Cahul (în stepa Bugeacului), se formează mai întîi în școlile cu profil artistic ale Chișinăului, pentru a se perfecționa ulterior în cele ale Moscovei și Clujului transilvan, distribuindu-și interesul, simultan, spre pictură și tapiserie. În prezent, este cadru didactic la Facultatea de Arte Plastice și Design din capitala moldovenească.

La prima vedere, lucrările Ecaterinei Ajder se sustrag vreunui riguros calapod tematic, dar și strictelor încadrări formale. O privire mai atentă descoperă însă indicii de neocolit atît în ordinea subiectelor tratate, cît și în cea a opțiunilor de stil. Artista își fixează prioritar atenția asupra *ethos*-ului local, schițînd cadrele unei antropologii vizuale menită să evoce lumea satului de altădată. Compozițional vorbind, tablourile sale îmbină figurativul cu soluțiile moderniste; ele ies de sub jurisdicția exclusivă a picturii, făcînd loc unui spațiu al experimentului neîngrădit, deschis oricărui insert decorativ. Pasta penelului se combină imprevizibil cu adaosuri textile – fire, petice, „pete" din stofă și pînză – transformate în textură policromă, în… text de citit.

Titlul expoziției ieșene reia pe cel al unui poem semnat de Ana Blandiana: „Din cînd în cînd/Un pocnet înfundat/Ca la căderea/Unui fruct în iarbă./Cum trece timpul!/S-au copt

și-au început să cadă/Îngerii:/S-a făcut toamnă și-n cer" (*La cules de îngeri*). E toamnă, așadar; aidoma fructelor pîrguite, îngerii „s-au copt" și cad printre noi.

Personajele angelice populează și lumea schițată plastic de Ecaterina Ajder. Îngerii păzitori survolează intervalul dintre Pământ și Cer, producînd miracole, sacralizînd clipele și locurile pe care le frecventează în itinerența lor. Îngerii „se văd" în tot ceea ce ne înconjoară – natură, păsări, pietre, flori… Satul copilăriei, chipurile dragi, hainele purtate la sărbători, cergile țesute cu migală poartă, fiecare, o amprentă angelică. Totul trimite către o *patrie* ideală, asemănătoare Grădinii Paradisului (*Grădină, măicuță, tu*), grădină binecuvîntată, protejată de îngeri. Este, în același timp, și grădină a sufletului, grădină de cuvinte, sunete, ritmuri, miresme, imagini și culori.

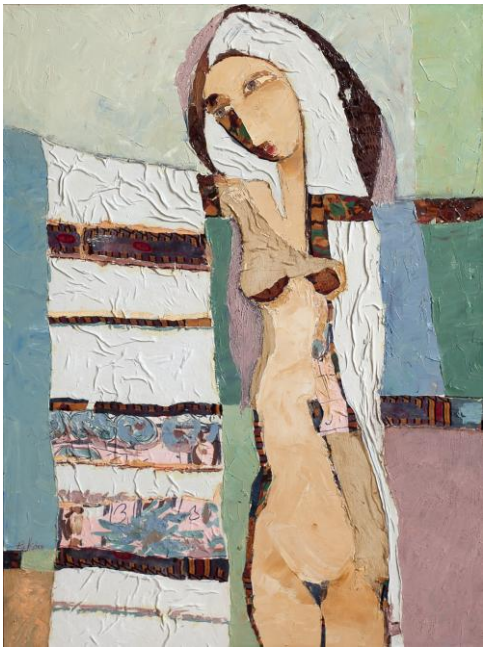
Aș așeza pictura Ecaterinei Ajder sub semnul unei blînde melancolii. Exclud, de bună seamă, reducționismul psihiatric, cel care livrează o atare dispoziție afectivă regimului depresiv. Există – se știe – un înțeles cultural al melancoliei, cum și unul euristic. Multe din isprăvile oamenilor de geniu și-o revendică drept sursă a inspirației ori stimulul decisiv al acesteia. Un Andrei Pleșu descrie melancolia drept „amestec de voluptate și remușcare, de tristețe și bucurie, de distanțare și apropiere". Aceasta ar fi dată de „percepția unui obiect, conjugată cu intuiția distanței care te separă de el", ivindu-se la „întîlnirea pur optică între două singurătăți; a celui care contemplă și a spectacolului contemplat". Ea stă sub semnul unei proteice ambiguități, fiind, deopotrivă, tristețe plăcută și plăcere amară, desfătare și regret, boală și leac.

Grădină, măicuță, tu

Cine nu a resimțit măcar într-o ocazie aburul nedeslușit al melancoliei? De multe ori, ea disimulează un sentiment confuz al înstrăinării; ai o percepție evazivă în raport cu propriile rădăcini ori cu propriul „acasă”. Ce poate fi mai debusolant decît „a fi acasă” *nici aici*, *nici acolo*, făcînd imposibilă o alegere exclusivă și definitivă?

Arheologia sentimentală operată de pictura Ecaterinei Ajder este, deopotrivă, subiectivă și selectivă. Artista operează o fericită dedublare, una care îi permite să fie „acasă” *și aici*, *și acolo.* Idilizarea și idealizarea o ajută să oculteze tot ceea ce intră sub incidența negației, insatisfacției și a urîtului. Lumea este plăcută și încîntătoare pentru că așa își dorește să fie. O plăcută melancolie îi ghidează privirea spre toposuri imaculate, chiar dacă par utopice sau ireale.

Romantic incorigibil, Ecaterina Ajder își reconfirmă plastic încrederea în valoarea soteriologică a frumosului și în posibilitatea unei susțineri angelice necondiționate. Există îngeri peste tot, doar să dovedim a-i… culege.



Galerii și fundații… regale

Maratonul întîmplărilor așezate sub semnul Sărbătorilor Iașului tocmai s-a încheiat. Cu spectacol în aer liber, defilări de torțe, relocări de moaște și un luxuriant foc de artificii. Mi-ar fi greu să evaluez impactul impresionantei mobilizări de forțe în contextul proiectului de investire a urbei moldave drept Capitală Culturală Europeană. Ingredientul comun – amestecul ciudat, tulbure, de politică, religiozitate și cultură – nu ne este, cred eu, cea mai bună recomandare. Sau, oricum, nu are șansa de a surclasa anvergura altor evenimente – trecute sau viitoare (Festivalul Internațional de Literatură și Traducere, Festivalul Internațional al Educației, Festivalul Internațional al Teatrului Pentru Tineret), cu totul lăudabile, care degajă un incontestabil parfum european. Pe viitor, „apele" ar trebui cumva separate, în folosul echitabil al tuturor: Biserică, Primărie, Oraș…

De departe, cel mai important eveniment al breslei artiștilor vizuali ieșeni a fost inaugurarea, zilele trecute, în cadrul Bibliotecii Universitare „Mihai Eminescu", a *Galeriilor Fundației Regale*. Continuînd linia bunei implicări culturale din timpul directoratului asumat de profesorul Al. Călinescu, noua conducere a instituției, prin prof. Gh. Teodorescu, demarează un program ambițios, vizînd activarea unor poli alternativi de interes, complementari tradiționalei oferte de carte și lecturii studioase. Realizată în parteneriat cu UAP, filiala

Iași, prima expoziție, destinată familiarizării artiștilor și a publicului fidel cu noul spațiu (trei etaje concentric suprapuse, pe întreaga verticală a cupolei), a reunit lucrări semnate de nume importante ale plasticii autohtone, din toate generațiile și de toate genurile. Cît de necesară poate fi însă o nouă galerie de artă la Iași, pe lîngă cele deja existente?

În mai toată lumea – se știe – galeriile și muzeele oferă indicii asupra potențialului creativ de care dispune o anume comunitate. Numărul nu este întotdeauna important. Totuși, densitatea, calitatea și impactul acestora pot fi de

bun augur. Orașe precum New York, Londra, Paris, Viena, Madrid și Berlin au, fiecare, sute de galerii și muzee; Bucureștiul – cîteva zeci; Iașul – mult mai puține; Clujul – niciuna. Cu toate acestea, orașul de pe Someș este caz aparte, vrednic de analizat.

În lipsa oricărei susțineri oficiale, Clujul a fost plasat de curînd pe o hartă a orașelor care contează din punctul de vedere al atractivității artistice. O confirmă un articol, din 19 sepembrie a.c., publicat în *The Huffington Post.* Publicația recenzează o lucrare apărută în SUA, intitulată *Orașele artei viitorului* (*Art Cities of the Future*). Între copertele acesteia sînt rezumate concluziile unei anchete vizînd impactul anumitor orașe din perspectiva climatului favorabil artei contemporane. În clasamentul orașelor cu potențial incontestabil, Clujul apare pe un onorabil loc trei, alături de New Delhi (India) și Bogota (Columbia), devansînd capitalele consacrate de pînă acum.

Se pare că noua distribuție geografică a artei contemporane face abstracție de vechile frontiere, desenîndu-se imprevizibil, funcție de aerul proaspăt, încurajator, pe care îl aduc orașe prohibite pînă acum de „aura" notorietății. Printre orașele promițătoare sau de viitor au fost reținute: Istanbul (Turcia), Johannesburg (Africa de Sud), Singapore, Lagos (Nigeria), Beirut (Liban), Seul (Coreea de Sud), San Juan (Puerto Rico), São Paulo (Brazilia) și Vancouver (Canada). Ce argumente ar avantaja Clujului, în opinia curatorilor chestionați? Faptul că aici se găsește un Muzeu de Artă, dar și cunoscuta „Fabrică de Pensule" – o platformă neconvențională de artă contemporană, ce include și cîteva galerii. Una dintre acestea (Galeria „Plan B") fusese recomandată încă din 2007, de către *The New York Times,* ca fiind unul

din spațiile de vizitat ale Europei de Est. Clujul, pe de altă parte, ar fi locul în care au performat artiști de top internațional, precum Răzvan Botiș sau Adrian Ghenie – singurii pomeniți de revista americană. Li s-ar fi putut adăuga și alții (Mircea Cantor, de pildă), plus editura și revista (IDEA) consacrate artei contemporane.

Iașul nu este deficitar nici în privința artiștilor valoroși, nici în privința suprafeței alocate spațiilor de expunere. Unele galerii de artă, să recunoaștem, își justifică prea puțin numele; nu au program, nici criterii de selecție, nici evenimente care să suscite în chip real interesul, nici vizibilitate. Lipsesc, deocamdată, proiectele curajoase, cele care prin anvergura mesajului și prin ineditul realizării să țină pasul cu tendințele de neocolit ale artei contemporane. Nu este imposibil; experiența orașului transilvan dovedește contrariul.

Ridicată la începutul anilor `30, Biblioteca „Fundațiunii Regele Ferdinand I", numită ulterior și „Mihai Eminescu", este accesibilă astăzi, nediscriminatoriu, atît iubitorilor de cărți, cît și degustătorilor avizați de imagini. Ce ar trebui să devină *Galeriile Fundației Regale*? O platformă dezinhibată de reflecție estetică și de expunere a proiectelor artistice îndrăznețe, favorabilă deopotrivă noutății și experimentului, susținînd fără compromis ierarhia meritului și a valorii. Cum bunele intenții trebuie oricînd încurajate, să-i dorim viață lungă și un cît mai convingător acroșaj european!

Semne și „diseminări” grafice

Nu întotdeauna traseele expoziționale cu adevărat remarcabile încep de la noi. Și nici nu se încheie, toate, aici. O bună dovadă ar fi demersul curatorial întreprins de *Emilia Perșu* – important plastician bucureștean. Intitulat *Segni-disegni* („Semne-desene”), acesta a fost inaugurat chiar la începutul toamnei, în Italia, la Dolo, lîngă Veneția, pentru a se continua acum, în Iași, la Galeria „Cupola”. Între artiștii asociați la proiect, să-i amintim pe regretatul Marcel Chirnoagă, promotorul unei direcții de referință în grafica autohtonă, pe „mai-tînărul” Dan Erceanu (sărbătorit astfel la împlinirea a 70 de ani), dar și pe Ioan Atanasiu Delamare, Saso Blazeski, Ovidiu Croitoru, Daniela Făiniș, Iuri Isar, Adriana Lucaciu, cărora li se alătură ieșeanul *Dragoș Pătrașcu* – merituosul organizator al „întîmplării” culturale din capitala moldavă.

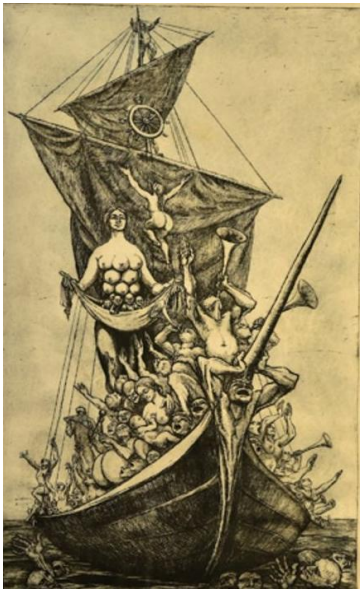
Chiar dacă a fost invocată o miză aniversară, reunirea celor 10 artiști a evitat cu premeditare caracterul fals-ceremonios al adunărilor omagiale, excesiv encomiastice. Vernisajul de miercuri seara a stat, mai degrabă, sub semnul dialogului neconvențional. Etalînd stiluri și partituri tematice distincte, „diseminările” participanților au sublini-niat, fără emfaze narcisiste sau retorici gratuit-măgulitoare, preocupările și specificul școlii românești de grafică, una evident solidară practicilor de gen exersate în Occident.

Dragoș Pătrașcu, *Anatomia unui sentiment*

Selecția operată s-au dorit, de altfel, o bună ilustrare a potențialui tehnic și expresiv de care dispune comunitatea în cauză. Tocmai în acest sens, putem vorbi despre calitate în ordinea lucrărilor afișate, dar și de reprezentativitate în privința autorilor care au acceptat pariul „expunerii" lor publice. Unele din tablourile prezentate publicului ieșean ajustează realismul figurativ în direcții sugestive și aluzive, promițătoare interpretărilor de orice fel; altele explorează curajos spațiile imaginarului simbolic, oniric sau ficțional, asociind decoruri și personaje inedite, purtătoare de mesaj.

Critica și ironia sînt, în majoritatea situațiilor, abil disimulate în subtext. Din mulțimea acestora, aș alege doar două exemple, deloc întîmplătoare…

În ambele versiuni ale *Corabiei nebunilor* prezente la „Cupola”, *Marcel Chirnoagă* trimite metaforic la nestatornicia și debusolarea lumii în care trăim. Fiecare timp își are propriile „corăbii rătăcitoare”, cum și proprii nebuni care le conduc haotic, *ad libitum*, după plac ori ghidați impulsiv, capricios, de o „logică” precară, vulnerabilă, adesea „răsturnată”. O astfel de *stultifera navis* inflama imaginația europeanului la ieșirea din așa-zisul Ev Mediu Întunecat. (Traiectoria simbolică a acesteia, simptomatică pentru epoca socotită „clasică”, este urmărită fidel de Michel Foucault, în a sa *Istorie a nebuniei*.) Între pictori, Hieronymus Bosch și Pieter Bruegel s-au grăbit, printre primii, să-i redea balansul precipitat și neverosimilul echipaj aflat la cîrmă, în căutarea țărmului salvator. Bruegel ilustrase, în fapt, un vechi proverb flamand inspirat din Evanghelii: „Există conducători orbi care conduc orbi. Și dacă orbii conduc alți orbi, toți vor cadea în groapă" (*Matei*, 15). Nebunii nu se vindecă în comunitate, nici nu sînt ajutați cumva să se însănătoșească; ei vor fi mai curînd izolați sau exilați definitiv. Trăim într-o „lume pe dos”, una aflată în derivă, în care nebunia conducătorilor îmbracă vremelnic aparența



Marcel Chirnoagă,
Corabia Nebunilor

înțelepciunii. Personaje luciferice, hidoase, carnavalești compun în lucrarea lui Chirnoagă acel decor apocaliptic vestind insurecția nebunilor și proximitatea inevitabilului sfîrșit.

Dan Erceanu, în schimb, ne invită într-o lume convivială, prietenoasă, populată de îngeri „buni", protectori, mai ales dacă sîntem încercați cu stări de spirit negative (separare, tristețe…). Tehnica de lucru este inedită; artistul folosește metoda „platourilor" suprapuse, a lucrului „la două mîini", evoluînd succesiv. Erceanu desenează îngeri peste schițele de școală ale propriului nepot. Urmarea? Complementaritate semantică, adiție și fortificare de mesaj, amestec de ingenuitate și experiență, contagiune mutuală între generații, transfer de sensibilitate și competență, în dublu sens. Mesajul artistului mi se pare a fi optimist: resurecția comunitară este posibilă nu prin excluziune și separare, ci prin disponibilitatea necondiționată de a fi „împreună" cu ceilalți, de a investi încredere în sugestiile sau ofertele lor.

Iată, așadar, cîteva din „semnele" unui proiect reușit: coerență tematică, subtilitate a ideii, armonizare a detaliului cu întregul, a fiecăruia cu restul, ingeniozitate în planul realizării de ansamblu… Unul despre care mi-ar plăcea să cred că nu-și va epuiza curînd nici itinerația internă, nici pe cea trans-frontalieră.

Povești în culori (Mihaela Pavăl)

Una din tendințele artei contemporane este de polarizare a opțiunilor estetice sau programatice. Simplificînd mult lucrurile, aș spune că pentru unii dintre artiști sursa și finalitatea artei trebuie căutate *la exterior*, în activismul public – bunăoară, pe cînd alții se încred în posibilitatea unei poziționări „egoiste", explorînd vocabularul artistic în formule degajate de nervozitate și agitație. Primii gîndesc arta în termeni de acțiune, participare, implicare, angajament comunitar, intervenție și protest, pe cînd ceilalți stăruie în cîmpul unui romantism inerțial, centrat prioritar pe intenții expresive și confesive, ori pe simple „jocuri de limbaj". Într-o parte – agitație, propagandă, politică, ideologie și, uneori, prea puțină artă; de cealaltă – estetism, subiectivitate, detașare de urgențele cotidianului, introspecție, elan ficțional, nostalgie. Pe aceast din urmă versant aș situa și proiectul următor...

Proaspăt absolventă a secției de pictură din cadrul Facultății de Arte vizuale și Design ieșene (sub îndrumarea profesorului Mihai Tarași), *Mihaela Pavăl* se află în ipostaza debutului expozițional. Titlul afișat la Galeria „Th. Pallady" – *Culoarea în calea poveștii* – cultivă în mod voit o anume ambiguitate. Oare ce s-ar putea citi dincolo de evazivul enunț? Lumea, așa cum este văzută de artistă, poate fi redusă la combinații de culori. Fiecare nuanță corespunde, în fapt, unei tonalități afective definitorii. Culorile devin „amprente" destinale; ele ne influențează decisiv propriile biografii sau istorii personale. O viață „în roz" este cu totul

diferită de una consumată în tonuri cenușii. Avem, fiecare, și perioade faste, dominate de culori calde, prietenoase, optimiste, dar și altele – sumbre, nefericite, colorate în registrul întunecat. Decorul cromatic primește sens doar altoit „poveștii" care îl asumă drept fundal. Cum unele idei se diluează prin narațiune și parafrazare infidelă, reproduc aici *statement*-ul proiectului, compus de chiar autoare:

„Albastrul a fost culoarea ultimilor ani din viaţa bunicii. A iubit cerul cu infinitatea de albastru, a iubit cîmpul cu bogăţia culorilor de vară, a iubit cîntecul şi doina. Îmi amintesc dorinţa bunicii înainte de-a pleca într-un alt drum: «... du-mă în grădină, să văd cîmpul...». Era una din zilele de mai. S-a aşezat jos, în capătul grădinii, a început să cînte o doină ogorului ce căpăta forţă şi vigoare, care era pe cale de a genera un nou început. Un început de verde crud, ce va trece prin verde albastru, se va amesteca cu roşu şi galben, va pulsa în oranjuri, va exploda într-o multitudine de ocru-oranj, va cunoaşte la un moment dat toată gama de griuri calde şi va sfîrşi într-un meritat somn gri-rece, pentru a pregăti un nou aranjament cromatic pentru data următoare...

O oarecare poveste, povestea bunicii... Aş vrea să pot spune povestea bunicilor... însă povestea lor a durat doar şapte ani, războiul a retezat mersul lor. A rămas o singură fotografie cu ei doi, o casă ce a fost devastată de front, două fete care nu au avut cui spune tată, ani de doliu în care negrul a fost prezent peste tot... Dar şi o dorinţă de a merge mai departe, de a-şi vedea fetele mari, de a creşte vertical, cu temere de Cel de Sus, într-o permanentă raportare la bunul simţ.

Culoarea va merge în calea poveştii, o poveste fără nimic spectaculos. O poveste oarecare, povestea multora poate... Dar acum e povestea mea, povestea bunicii care a

dorit să facă marea trecere îmbrăcată în verde smarald. O poveste care se vrea spusă în culoare, culoare ce-şi trage rădăcinile în covoarele ţesute de pe pereţii interiori ai casei bătrîneşti, de la poclăzile colorate ce au prins viaţă în războaiele de ţesut ale bunicii sau din iile înflorate cusute în nopţi nesfîrşite...

Ca orice poveste, ar trebui localizată în spaţiu şi timp. Dar la ce bun timpul...? Să reproducă o senzaţie, poate un *déjà vu* al spectatorului. Şi spaţiul? Da.... şi spaţiul? Îl pot inventa în lucrările mele. Un cadru interior în care stau tăcute obiecte transformate în culori sau culori transformate în obiecte. Un spaţiu de trecere, cel al ferestrei sau al cadrului uşii, ce va face trecerea dinspre interioritate spre exterioritate, dinspre spirit şi lume.

Bunicii

Dimineața devreme

Interiorul capătă forma cămăruţei neştiute, a spaţiului intim în care curge viaţa de zi cu zi, cu liniştea sau zbuciumul diferitelor stări sufleteşti ale celor care-l ocupă. O masă, un scaun, un pat şi totdeauna o fereastră ce va face trecerea în ogorul din spatele casei, în cîmpul dătător de viaţă, spre locul de afară, care poate fi privit de toţi şi în care doar forma poate rămîne statornică privitorului. Culorile sînt mereu altele şi altele, privitorul fiind cel ce-şi comandă cromatica în funcţie de lumea lui lăuntrică. Uneori, cînd interiorul e întunecat, cînd se zbat doruri roşii, îngreunate de închisuri dureroase, afară e verde crud, acolo speranţa va rodi a mia oară, ferestrele vor începe să ardă de dorinţa de a pătrunde prin ele raze de soare dătătoare de alin, vor îmbălsăma în alinare mîinile trudite şi vor înviora ochii înceţoşaţi. Alteori, cîmpul brun e aparent amorţit, dar mustind greutatea şi truda din măruntaiele lui. Interiorul casei e cald, intimitatea sa e dată de veselia cergilor colorate, a covorului înflorat în care pomul vieţii e totdeauna prezent, în care lumina interioară a celor ce fac din casă – acasă va pulsa de culoare, liniştind aşteptarea unei alte dimineţi însorite...”

Tatonînd în egală măsură posibilitățile de expresie ale figurativului și abstractizării, Mihaela Pavăl pariază cu succes pe stimulii dezinhibați ai subiectivității. Proiectul poate fi tradus în termeni de reamintire, atașament afectiv, nostalgie, respect și recunoștință, totul pentru a reconstitui atît Edenul copilăriei, cît și decorul colorat al „odăii” sale intime. Structurat în tipare lirice și confesive, estetismul practicat de autoare este favorabil unui „cromatism langajier” de bună factură, care ne sugerează că există multă poezie în culorile pictate, dar și infinite culori în cuvintele folosite.

Figuri ale puterii

Cînd candidă și temperată, cînd nevrotică și excesivă, pictura lui *Florin Petrachi* se sustrage calificărilor ferme și definitive. Firesc însă, deoarece artistul este departe de vîrsta bilanțurilor retrospective sau de perspectiva unei cariere deja consumate. Recunoști la acesta atît rigoarea calofilă a maeștrilor de altădată, cît și ispitele deconstructiviste ale avangardelor, fără a se poziționa hotărît de o parte ori de alta. Perfecționist prin natură, iscoditor și ambițios, pare hotărît să „ardă etapele" unei cariere obișnuite, mizînd pe atúurile afirmării și confirmării imediate. Timpul a lucrat în favoarea sa; are deja în portofoliu numeroase expoziții, un album de autor, referințe critice dintre cele mai favorabile, lucrări în colecții particulare din mai multe țări...

Deși tînăr, Florin Petrachi stăpînește vocabularul artei pe care o practică. A experimentat aproape toate motivele familiare artistului de șevalet: naturi statice, peisaje, compoziții parodice, portrete și autoportrete. Concepute în tipar neo-expresionist, crochiurile fizionomice exersate în ultima vreme îi dau ocazia de a etala jocul neîngrădit al liniilor și culorilor, obținînd efecte vizuale contrastante, dar nu mai puțin spectaculoase. Verva căutărilor edificante, dar și o anume precipitare în alegerea subiectelor sau a codurilor de expresie au lăsat indecis pariul stilistic personal, apropiindu-l însă vizibil de cîmpul tatonărilor promițătoare. Un semn cert de repliere a efortului auctorial în direcție

relativ convergentă este evident în chiar proiectul *Desene*, derulat recent la Galeria „Pod-Pogor”. Refuzînd risipa și aleatoriul, artistul invită la o selecție inedită a pieselor de grafică și desen, centrată problematic pe conceptul speculativ al *puterii*.

Florin Petrachi este la vîrsta întrebărilor esențiale; interogațiile – grave și profunde, uneori – își au propria coerență, conținînd *per se* răspunsuri anticipate. Ce este puterea? Există o singură față a acesteia? Sau mai multe? Poate fi redusă la capriciile jocului politic? Unde întîlnim puterea adevărată? Într-o lume mercantilă, a politicienilor corupți? Într-una militarizată, obsedată de intrigi, război și cucerire? În alta, pragmatică, ispitită de multiplicarea profitului și a prosperității materiale? Sau în aceea care elogiază, contra tendințelor obștești, virtuțile spiritului și ale culturii? Din mulțimea de „figuri” ale puterii sînt avute în vedere patru din ipostazele posibile, asociate, pe rînd, ilogicii politice, forței fizice, seducției erotiste și credinței religioase.

Cîteva din lucrările lui Florin Petrachi aduc în scenă personaje încoronate – regi, prinți și prințese –, prinse într-o horă dezarticulată a puterii prost strunite. Sînt evocate în context derapajele politicului. Privilegiatul, principele ereditar, chiar și nebun, își exercită puterea discreționar, orientînd lucrurile în direcție nefirească, deseori aberantă. Nebunia ia locul înțelepciunii. Bufonul devine dictator, construind după mintea lui o lume ca „ne-lumea”, una a valorilor răsturnate.

În alte crochiuri desenate sîntem transpuși în ambianța exotică a luptelor de coridă. Ascuns îndărătul capei înșelătoare, toreadorul provoacă la un inegal duel taurul puternic și robust, ritualizînd – spre amuzamentul publicului – actul sacrificiului fatal. Circul, agonia și sîngele satisfac apetitul de cruzime al privitorilor. În cele din urmă, forța brută a animalului este surclasată de jocul vicleniei omenești.

Toreadorul își doboară victima inocentă nu pentru că este mai puternic, ci pentru că se folosește de protecție suplimentară și de trucuri amăgitoare. Puterea, în acest caz, aparține celui ce deține armele ucigașe și abilitatea de a-și manipula adeversarul.

Nu întotdeauna puterea este asociaztă exercițiilor de forță. Există o energie a frumuseții corporale, bunăoară, de care sîntem conștienți adesea. Nudurile ambiguizate ale lui Florin Petrachi aduc în atenție „puterea" seducției. Corpul feminin, erotizat prin goliciune și etalare ostentative, este văzut ca loc al puterii, al atracției irepresibile, al „luptelor" contorsionate și istovitoare, al juisărilor fără limite. Întîlnești în jocurile seducției plăcere și durere, pasiune și pierzanie. Poate de aceea, marile povești de iubire au sfîrșit tragic.

Există și o formă a puterii interioare, imposibil de cuantificat. Ea nu ține neapărat de cultură, nici de educație. Este democratică și ecumenică în distribuție, la îndemîna oricui. Omul credincios se micșorează pe sine, pentru a-l înălța pe Dumnezeu. Puterea credinței este descrisă de chipul sfîn-

tului, a cărui putere rezidă în devoțiunea față de Creator, dar și în ferma exercitare a virtuților. Virtuos nu este cel ce se abține de la plăceri, ci tocmai acela care trăiește în mijlocul lor, dar le alege numai pe acelea conforme unui scop superior.

Bine articulat conceptual, proiectul de față îi oferă lui Florin Petrachi ocazia de a-și etala un alt profil, mai puțin cunoscut, cel al artistului meditativ, interesat să transpună în spațiul vizual gînduri și probleme dintre cele mai delicate. Nu-I vom cere artistului nici rezolvări imposibile, nici rigoarea vreunui discurs specializat, de factură filosofică. Desenul, grafica, pictura, exploatate în proporții diferite, configurează acel limbaj alternativ menit să refacă legăturile ascunse dintre imagine și idee, pentru a evidenția forța lor euristică.

Impetuos și inventiv, Florin Petrachi are privilegiile tinereții, talentului și voinței de a reuși; i-au lipsit pînă acum doar ocazia norocoasă și acel „fir al Ariadnei” care să-l conducă spre limanul visat. Sper să le și găsească, în cele din urmă…

Interferențe…
Note despre frumos, sublim și inefabil

Fiecare din preocupările noastre cotidiene este raportată întrucîtva la o nedeslușită și utopică exigență a perfecțiunii. Dorim să facem totul impecabil, să ne surclasăm radical posibilitățile. De bună seamă, arta și artiștii nu se sustrag unui atare scrupul. Există însă opere perfecte? Dar artiști fără cusur? Cum pot fi evacuate greșeala, risipa și precaritatea din economia vieții personale? S-ar putea prescrie o rețetă a reușitei? Cine ar fi îndreptățit să și-o asume?

Astfel de întrebări nu primesc automat o rezoluție fermă și definitivă. Dacă s-ar obține facil, răspunsurile ne-ar simplifica însă considerabil atît posibilitățile, cît și perspectivele. Avînd, bunăoară, miraculoasa formulă a succesului, am aplica-o invariabil la orice. Reciclat mecanic, frumosul artistic ar fi întotdeauna accesibil. Este acesta și idealul, adică forma desăvîrșită a expresivității? Pentru mulți, frumosul trece mai curînd ca banal, mediocru sau bizar (Baudelaire), o redută provizorie care invită la depășire. Aristotel, altădată, în a sa *Etică Nicomahică*, îl asociase perfecțiunii: „la operele perfecte nu este nimic de înlăturat, nici de adăugat, excesul sau carența răpindu-le perfecțiunea, pe cînd justa măsură o salvează…”

Frumosul ar fi, așadar, termenul mediu, măsură, absență a excesului. Oferit în surplus, devine suspect, cum suspectă pare și etalarea lui deficitară. Poate de aceea a devenit epitetul favorit al artei. Sintagma „artă frumoasă" pare ușor pleonastică, dar conține și un sens vag peiorativ. O lucrare este doar frumoasă cîtă vreme nu poate fi mai mult de atît. Însă tocmai în acest decalaj este cu putință exersarea criticii. Dacă sublimul este inefabil, critica se vede compromisă ori suspendată. Cum poți converti în discurs ceea ce nu poate fi exprimat? Sau, cu gîndul lui Wittgenstein: dacă ceva ne depășește, e mai bine să nu vorbim inutil.

Într-un mod asemănător stau lucrurile și în cazul expozițiilor. Dacă autorii lor ar cocheta mereu cu sublimul, critica de artă s-ar vedea îngenuncheată, superfluă sau redusă la tăcere. Aceasta este însă, de regulă, forma de întîmpinare a proiectelor neinteresante, repetitive sau mediocre – nu puține. În chip necesar, critica trebuie calibrată pe opțiunea convertirilor discursive, privilegiind exemplaritățile, adică acele evenimente despre care merită să vorbim.

Cea mai proaspătă dovadă în acest sens mi-a fost oferită de *Centrul Internațional de Cultură „George Apostu"* din Bacău, instituție care și-a omagiat recent patronul spiritual. Denumită *Interferențe,* expoziția organizată aici a reunit cinci nume importante ale plasticii autohtone: *Ștefan Pelmuș, Mihai Chiuaru, Liviu Nedelcu, Gheorghe Zărnescu* și *Alexandru Ioan Grosu.*

Spre deosebire de expozițiile individuale, cele în formule multiple sau diversificate au avantaje de neocolit: evită monotonia stilistică, permit o mai flexibilă circumscriere problematică, favorizează adecvarea mutuală a genurilor și

vocabularelor expresive. Cheagul tematic – atunci cînd există – poate fi ilustrat în registre plastice alternative și complementare. Cum se văd însă lucrurile în galeria băcăuană?

Exuberante cromatic, lucrările lui *Ștefan Pelmuș* fac proba unei ingenioase alchimii picturale, trimițînd *à rebours* spre soluțiile manieriste și baroce ale maeștrilor renascentiști. Personaje fantastice, semne și simboluri esoterice (inimi, păsări, spini, potire și alambicuri) compun decorurile luxuriante ale unor „grădini ale plăcerilor”… imaginației, explorate asiduu, inițiatic, prin mișcarea întrebătoare a privirii, în căutarea Graalului și a Pietrei Filosofale.

Mihai Chiuaru, în schimb, are voluptatea unui cuceritor; asediază pînzele, amenajează spații, sistematizează suprafețele prin adaosuri și fragmentări repetate, deschi-

zînd și închizînd ferestre. În jocul reprezentării, ambiguizate voit, se profilează în egală măsură sacrul și profanul, gravul și ludicul, sobrietatea și frivolitatea, materialitatea și zborul, umanului și angelicul.

Ispitit de parfumul seducției și de volutele corporalității feminine, *Liviu Nedelcu* schițează postúrile discret erotizate ale sirenelor și odaliscelor moderne. Sîntem martori la un veritabil balet al trupurilor cabrate, contorsionate dezinvolt. Expresivitatea liniilor și curburilor este dublată de rezolvări cromatice simple, esențializate, oferindu-ne indiciul incontestabil al măiestriei grafice auctoriale.

Gheorghe Zărnescu pare preocupat îndeosebi de căutarea acelor forme capabile să amplifice la maximum sugestivitatea. Recuzita instalațiilor sale este una folclorică. Unelte din gospodăriile țărănești sînt sustrase uzului firesc, fiind etalate în compoziții ironice și hibride. Artistul reciclează crengi, rame, scaune și spătare, biciclete și semne de circulație (unele dau prioritate sentimentelor, altele interzic aberațiile propagandei), investindu-le cu rol aluziv și simbolic.

Artizan al gesticii fluide și al echilibrului, *Alexandru Ioan Grosu* oscilează de această dată între hieratismul static al bustului și mobilitatea expresivă a corpurilor încordate, dar aflate în mișcare. Prelucrate cu migala unui bijutier, lucrările sale par a „spiritualiza" materia brută, dinamizînd formele, plasîndu-le subtil într-un cîmp generos al semnificațiilor.

Care sînt concluziile? Pe de o parte, *Interferențele* de la Bacău oferă un excelent exemplu despre cum se pot acorda și armoniza fericit cinci „voci" distincte ale artei românești de astăzi. Pe de altă parte, estetic vorbind, putem constata că există și frumos, și sublim, și inefabil, și precaritate în orice proiect. Dacă prezența sublimului inhibă entuziasmul discursiv (acesta fiind „degustat" în mod intim și silențios), frumosul pare încă abordabil – cel puțin prin descriere și interpretare. Inefabilul și critica se exclud; nu poți exprima „inexprimabilul" decît prin murmur și uimire, adică abandonînd prisosul vorbelor. O critică în afara limbajului și a argumentelor este însă de neconceput. Impresiile și emoțiile trec; rămîn doar arta și cuvintele – severe sau elogioase – care o însoțesc.

Două feluri de „a sta locului”

Omul zilelor noastre simte tot mai mult că „nu are timp” sau că e mereu „presat” de acesta. Între timp și mișcare se țes uneori complicități dezinteresate, cum și altele, motivate utilitar. Spunem că timpul „costă”, că înseamnă profit, bani și, tocmai de aceea, nu trebuie în nici un caz pierdut. „A pierde timpul” devine semnul unei cumplite inadecvări. Pasivitatea trece în ochii celor „preocupați” drept un păcat incurabil. Lenea este, la rîndu-i, stigmatizată. De aici exigența activității cu orice preț, tradusă în termeni de neliniște sau precipitare în raport cu un scop. „A nu sta locului” pare a fi semnul distinctiv al omului grăbit, obsedat de eficiență și acțiune, ori de propria „bună-stare”.

Titlul expoziției curente de la Galeria „Theodor Pallady” – *Stai în/pe loc* – mizează pe o voită ambiguitate. Oare cum s-ar cuveni acesta interpretat? Alternanța celor două prepoziții sugerează direcții diferite de lectură? Nu cumva sîntem victimele unei neînțelegeri sau a vreunei inocente vulnerabilități de limbaj? Ce înseamnă „a sta *în* loc”? Dar „a sta *pe* loc”? Cum ar trebui asumat un atare enunț? Ca îndemn? Sugestie? Obligație? Rezoluție imperativă, militărească?

Dedicat Zile Naționale a României, proiectul tinerilor artiști ieșeni (*Maria Vornicu, Andrei Morteci, Adrian Crîșmaru, Ioan Pricop, Claudiu Ciobanu, Marinela Botez,*

Mircea Tofan, George Cernat, Ciprian Croitoru) poate fi lecturat, în primă instanță, ca un gest de asumare identitară, de reafirmare a propriului „loc”. Din această perspectivă, „statul în loc” ar fi altceva decît a sta, indiferent și apatic, „la locul tău”. El exclude, totodată, și înțelesul care îl descrie drept contrarul evoluției firești, sănătoase. „A sta locului” înseamnă să te fixezi într-un *aici și acum* opus tuturor dis-locărilor definitive la exterior. Mesajul este, fără dubiu, unul patriotic. Migrația sau exilul nu pot fi decît soluții provizorii. Patriotismul presupune asumarea unei „locuiri” stabile, chiar dacă pe moment precare și inconfortabile, doar înăuntrul țării tale.

Un alt doilea sens, să-i spunem *estetic*, opune „faptul de a sta” și mișcarea. „Statul pe loc” pare a fi o „invenție”

orientală. Tehnicile de meditație se bizuie îndeobște pe imobilismul fizic al corpului. Scopul lor mărturisit? Concentrarea, introspecția, autocunoașterea. Poate de aici o anume stîngăcie în explorarea spațiului exterior. Pe asiatic, de pildă, îl frapează deplasarea lipsită de finalitate, ca și luxul inactivității voluntare. Plimbarea fără țintă, bunăoară, i se pare un non-sens, ca și gratuitatea posturii imobile.

Noi, europenii, părem ceva mai capricioși. Căci sîntem oricînd capabili de mișcare fără scop; ne propunem și să facem, și să nu facem… nimic; „stăm pe loc" chiar plimbîndu-ne, deplasîndu-ne ocolitor, în cerc, ori lansîndune într-un *du-te-vino* stereotip, care ne readuce invariabil în chiar locul de plecare. Cînd nu ne dovedim noi înșine prea „ocupați" și grăbiți, exersăm o ireprimabilă voluptate a „pierderii de timp" și a abandonului contemplativ. „Stăm pe loc" într-un fel care favorizează relaxarea, disponibilitatea meditativă și bunul răgaz al „degustărilor" estetice.

Iată cum prepozițiile buclucașe din titlul expoziției pomenite pot încuraja, am văzut, cel puțin două linii de interpretare; una patriotic-identitară, alta trimițînd la volutele imprevizibile ale receptării. În ambele situații, graba, fuga și pripeala sînt departe de a oferi alternative „statului", indiferent de ce fel.

Ciocolată roșie și zîmbete amare (D. Baba)

Dacă într-un proiect anterior *Dorin Baba* invita la o sarcastică discuție despre „ascultarea aproapelui”, trimițînd aluziv la practicile delatorii ale vechiului regim, cel de față, *Ciocolată roșie și oameni zîmbitori*, derulat la Galeria „Cupola”, se menține într-un registru apropiat – critic și ironic, deopotrivă. În linii mari, artistul readuce în atenție aspecte controversate ale tranziției românești, cu personajele-i de prim-plan și conflictele, parcă veșnic insurmontabile, ale acesteia. Într-un atare scop, mobilizează potențialul expresiv al picturii clasice, figurative, susținut suplimentar de limbajul codificat al instalațiilor și al *performance*-urilor (post)moderne.

Ce au în comun ciocolata și zîmbetul, tocmai evocate în titlu? Neîndoielnic, gustul. Mai întîi dulce, plăcut și reconfortant, apoi trist, cinic și amar. Gustul descrie, în fapt, traseul șovăielnic al tranziției permanentizate. Amare sînt amintirile din vremea comunismului; amare sînt și zîmbetele oamenilor de azi.

Fără a subscrie neapărat vreunei retorici protestatare stereotipe, Dorin Baba transformă spațiul expoziției într-un atelier de opinii, într-un forum al interogațiilor căutătoare de sens. Ce se întîmplă cu noi, la atîția ani după căderea comunismului? De ce sîntem încă ezitanți și precipitați? Ce ne oprește să alegem, odată pentru totdeauna, drumul bun? Care sînt resorturile urii și învrăjbirii reciproce? Cum

se justifică opulența și aroganța unora – pe de o parte, vulnerabilitatea și sărăcia altora – pe de alta? Ce ne face să oscilăm nehotărît între speranță și deznădejde, optimism și blazare, entuziasm și descurajare? Cum putem să (mai) zîmbim, cînd evidențele sînt deprimante în exces? Nu ne meritățm cumva precaritatea?

Răspunsurile artistului sînt situate cu precădere în registrul pesimist... Perpetuăm cu premeditare iluzia unei certe schimbări. Departe de a fi reușit să asaneze gravele probleme noului sistem, tranziția pare, dimpotrivă, a le acutiza. Radicalizate nefiresc sînt conflictele dintre tineri și adulți, dintre copii și părinți, dintre cei obișnuiți „să ceară" și alții, nevoiți „să dea", dintre bogați și săraci, dintre oamenii puterii și simplii cetățeni. Care sînt personajele definitorii ale tranziției autohtone? Cerșetorul, figură tutelară, icoană-pivot în dispozitivul unui inedit „altar al rușinii", apoi tînărul fără serviciu, întreținut de părinți sau asistat social, așezați în evident contrast cu „figurile" cotidiene ale parvenirii și imposturii (carieristul politic, afaceristul dubios). Cu toții par să-și fi pierdut verticalitatea, coloana vertebrală, flexîndu-și corpul orizontal, în posturi neverosimile, aidoma reptilelor asmuțite furios unele spre altele.

Tablourile lui Dorin Baba refuză geometria previzibilă a cadrelor patrulatere, lăsînd impresia de extensie imprevizibilă. Imaginile „curg", se preling spre exterior. Realizate în tușă convențională, după model, portretele expuse privilegiază chipul și atitudinea, făcînd abstracție de fundal sau de ornament. Miza, de altfel, nu este una decorativă. Ni se vorbește, mai curînd, despre incertitudinile curente, despre debusolare și eșec, despre ce s-ar putea face pentru a dibui definitiv plăpînda „luminiță de la capătul tunelului".

Un scepticism bine-dozat îl ferește pe autor de rezoluții facile. Fantasmele comunismul nu dispar automat, cum nici însemnele acestuia. În ciuda tuturor declarațiilor de abandon sau despărțire, „secera și ciocanul” – emblemele ostracizate ale trecutului – sînt înscrise mult mai adînc în felul nostru de a fi. Disimulările acestora sînt deseori forțate, conjuncturale și inabile. Dacă nu se văd neapărat, ele „se simt” în felul care ne administrăm reflexele și prejudecățile, aproape aceleași ca odinioară.

Altarul rușinii

Zîmbetul pe care-l afișăm astăzi nu este totdeauna sănătos și vesel, ci doar crispat și amăgitor. El sintetizează, oarecum, frustrările și neîmplinirile prezente. Concepîndu-și

vernisajul în maniera unei neobișnuite „puneri în scenă”, artistul și-a etalat în galerie propriu zîmbet, alocînd cîte un minut de „tragic-surîs” fiecărui an consumat de la intrarea în evul capricios al libertății. La sfîrșit, vinul vechi și ciocolata roșie au răsfățat, la propriu, papilele gustative ale celor prezenți, totul pentru o mai consistentă aducere-aminte, dar și pentru fireasca recalibrare a disponibilității comune de a zîmbi, în acord cu atmosfera destinsă a evenimentului.

Dorin Baba este, fără îndoială, un artist complex, cu posibilități nebănuite. Știe că rutina și provincialismul pot fi surclasate prin perseverență și efort. A dovedit-o și în ultima vreme, expunînd parte din lucrări în galerii onorabile din Paris și Barcelona. Anarh și rebel, se eschivează voit partizanatului sau activismului politic, fără a fi, cu toate acestea, indiferent la întîmplările din jur. Critica sa este greu de atelat vreunui partid sau program. Aderă totuși la o ideologie neperisabilă, vrednică întotdeauna de respect – cea a artei de calitate. De aceea, mă bucur de orice nouă reușită. Precum aceasta, cu adevărat meritorie, de acum.

Farmecul simplității (Gheorghe Ciobanu)

Dacă mi-ar fi îngăduit să asociez un artist autohton „spiritului" sărbătorilor de iarnă, primul gînd s-ar duce către *Gheorghe Ciobanu*, pictorul din Bălțați, un sat din apropiere Iașilor. I-am vernisat, nu demult, în foaierul Teatrului „Luceafărul", o inedită înfățișare publică, evocînd pictural universul copilăriei din poveștile lui Creangă. Ulterior, și-a strămutat lucrările spre o galerie din Elveția, semn că itinerarițele expoziționale depășeau binișor frontierele spațiului mioritic. Îl recomandasem atunci masteranzilor mei în „filosofie aplicată", de la „Cuza", așteptîndu-mă cumva la deconstrucții critice severe sau, cel puțin, circumspecte. Nu a fost așa. Tinerii exegeți descoperiseră în pînzele sale un anume farmec al simplității contrastînd cu emfazele acelor profesioniști care își etalează, arogant și suficient, doar certificatele de competență ori mulțimea diplomelor de studii.

„Naivitatea" revendicată de Gheorghe Ciobanu disimulează, în fapt, profunzimi nebănuite. O dovedește întreg traseul artistic deja parcurs. Autodidat prin formație, Gheorghe Ciobanu s-a „convertit" la pictură răspunzînd mai degrabă unei chemări instinctive. S-a șlefuit din mers, documentîndu-se pe cont propriu, căutînd modele printre consacrați, fără a intra în capcana imitației. Debutează ca amator, frecventînd saloanele de artă naivă organizate la noi. Ambasadorul Franței i-a cumpărat primele două tablouri. A descoperit, astfel, că din artă se poate supraviețui cît

de cît. Au urmat burse de studii în străinătate, dar și expoziții în Elveția, Franța, Spania, Germania. Treptat, a reținut atenția publicului tocmai datorită coerenței tematice și constantelor formale care îi particularizează stilul. Chiar dacă nu este întreținută de lecturi specioase, „filosofia" lui Gheorghe Ciobanu are, fără dubiu, accente personale. Eliberate de livresc și artificiu, lucrările ilustrează propria-i „viziune", adică felul propriu de a vedea lumea.

„Lumea" pictorului din Bălțați este satul. Nu un sat anume, bine definit și localizat, cît cel nostalgic, aproape uitat, al candorii și purității originare. „Viziunea asupra satului și a naturii văzute ca un cosmos rotund, asta mă deosebește, se pare, de ceilalți pictori naivi, cîți mai sînt ei. Aceste universuri ale satului le închid în modele rotunde, sferice, anume pentru a se vedea, progresiv, detaliile, de la

cocoșul care cîntă dimineața, pînă la zorile trandafirii care se ridică deasupra vîlcelelor din marginea satului și dezgolesc turla ascuțită a bisericii. Toate se văd, toate sînt înlănțuite, toate compun imagini complete. Prin concentrarea mea asupra detaliului vreau să arăt perfecțiunea lucrului lui Dumnezeu, frumusețea și poezia Creației Sale. Lumea este frumoasă, așa cum a făcut-o El, iar nu cu pete, hașuri, simboluri, cum e figurată de unele viziuni moderne, cu interpretări care mie îmi sînt străine, căci nu le înțeleg și mi se pare că nici n-a trecut Dumnezeu pe acolo. Poate carele mele cu fîn, pline de îndrăgostiți, ori caii înaripați care zboară cu oameni despuiați, așa cum i-a făcut Dumnezeu, au o oarecare nuanță de fantastic, dar și de erotism năstrușnic, pentru că ritualul iubirii, magia, fac și ele parte din viața satului. Dar mai presus de toate, pentru mine, «vioara întîi» a picturii mele o reprezintă armonia culorilor. Ele fac să vibreze personajele mele, să freamăte de viață… Eu, cînd stau în genunchi și pictez, mă rog la Dumnezeu să-mi dea și mie puțină frumusețe să pun în tablourile mele, din cea multă pe care el a pus-o în creația Sa.” „Naivitatea” lui Gheorghe Ciobanu, ne dăm seama, este doar aparentă, contrazisă în fapt de chiar estetica legitimantă – relaxată, flexibilă, ignorînd premeditat canoanele rigide predate la școală.

Cosmosul închipuit de artist este sferic, închis, circumscris cu fermitate. Replică miniaturală a Paradisului celest, satul copilăriei pare idilic și ireal. Sfidînd legile gravitației, casele, oamenii, lucrurile, vegetația „îmbracă” la exterior sfera lumii. „Susul” și „josul” au egală relevanță, iar distanțele sînt estompate și accesibile. Micul său univers nu izolează, nu separă, nu înstrăinează, ci adună și armoni-

zează; este locul convivialității netrucate, al predispozițiilor altruiste și al satisfacțiilor personale.

Viziunea picturală a lui Gheorghe Ciobanu este, am văzut, de esență creștină. Artistul surprinde secvențe ale frumuseții lumii pentru a reconfirma, o dată în plus, perfecțiunea creației și a Creatorului – pe de o parte, farmecul simplității – pe de alta. Pictura nu este scop în sine; ea trebuie să-i bucure sau să-i vindece pe semeni. Dacă-și supralicitează promisiunile, riscă să dezamăgească, oferind prea puțin. Uneori, neglijăm lucrurile simple, în favoarea celor sofisticate ori complicate în exces. În realitate, ne-ar trebui foarte puțin pentru a fi, într-adevăr, fericiți. Naivitate, de pildă…

Ce ne lipsește?

Dacă ar fi să aproximez un bilanț retrospectiv privind „starea” artelor vizuale ieșene, aș constata că 2013, anul tocmai lăsat în urmă, nu ne-a răsfățat în exces. A fost, fără dubiu, unul bogat în evenimente, inegale însă ca realizare, anvergură și impact. Cantitatea, pe ansamblu, a surclasat simțitor calitatea; multe, foarte multe expoziții, puține însă meritorii, demne de evocat. Motivele sînt și ele știute: rutina, graba, nepriceperea, improvizația, sărăcia de mijloace și de posibilități. „Lumea artei” pare tot mai pestriță, frecventată asiduu de mulțimea specialiștilor autoproclamați: curatori de conjunctură, autori de lucrări generos ilustrate, colecționari de fraze și citate, incapabili să articuleze cu de la ei putere măcar o frază coerentă, critici care ori nu scriu și nu vernisează, ori o fac reiterînd monoton aceleași rețete oratorice – superficiale și uzate.

Există și o parte plină a paharului, deloc de neglijat. Într-un top al evenimentelor demarate convingător în anul trecut, aș așeza *Festivalul Internațional al Educației*, desfășurat în a doua jumătate a lunii iunie, și inaugurarea, spre toamnă, a *Galeriilor Fundației Regale*, în cupola Bibliotecii Universitare „Mihai Eminescu”.

Ce a putut însemna festivalul sus-pomenit pentru comunitatea artistică ieșeană? Mai întîi, un model de bună organizare și promovare. În al doilea rînd, un exemplu de „ecumenism” și convivialitate, alăturînd mai-tineri artiști și

seniori, diletanți și experimentați, discipoli și maeștri. Calibrat pe conceptele de educație, creativitate, colaborare, comunicare și libertate, festivalul a mobilizat artiști vizuali de mai toate vîrstele, acoperind majoritatea genurilor practicate astăzi. Preț de două săptămîni, cultura a ieșit în stradă, participînd la un adevărat festin urban. Piața Unirii a fost desemnată drept Piață a Artelor. Aici, într-un cort amenajat special, au fost vernisate *Galele Atelier 35* (artiști sub 35 de ani); tot aici s-a performat în *plein air*, direct, sub ochii trecătorilor. Simultan, „consacrații" au putut expune la Muzeul Unirii (unde s-a desfășurat retrospectiva Ion Irimescu), în galeriile de pe strada Lăpușneanu, vizitate mai copios ca oricînd. Vernisajele s-au derulat în cascadă, beneficiind de o exemplară mediatizare – locală și națională.

Ce tip de noutate promit a oferi recent înființatele galerii din clădirea Bibliotecii Universitare? În primul rînd, posibilitatea de a oferi o platformă alternativă, degajată de constrîngeri instituționale, favorabilă în egală măsură creativității și experimentului, figurației de tip clasic, dar și limbajului postmodern. Expoziția colectivă de inaugurare, lansarea catalogului UAP, salonul video intitulat *Noțiuni de metodă,* cu participarea unor artiști importanți de pe mai multe continente, sînt deja semne mai mult decît încurajatoare.

…Nu o spun de complezență, și nici din dorința de a atenua severitatea unor opinii: Iașul are artiști foarte buni, profesioniști pe care se poate conta. Au dovedit-o în atîtea rînduri. Din păcate, doar individual și arareori în echipă. Se vorbește tot mai apăsat despre „Școala de la Cluj", puțin despre Școala de la București, deloc însă despre posibilitatea uneia ieșene.

Ce anume ne lipsește? Un anume conservatorism, simptomatic pentru racordarea deficitară la ceea ce se întîmplă în Occident. Foarte mulți artiști rămîn cantonați în registrele tematice și stilistice de acum două-trei decenii (ca să nu invoc tot atîtea secole). Precaritatea proiectelor ar trebui și ea să îngrijoreze. Puține sînt demersurile centrate pe mesaj, concept sau idee, ca și cum prezența acestora ar diminua din start miza artistică scontată. Ceea ce ar putea învăța mai-experimentații de la tineri este tocmai abilitatea de a contrui proiecte, precauția de a nu înainta la voia hazardului. Ne costă, în al treilea rînd, lipsa de solidaritate a artiștilor, aroganța și desconsiderarea reciproce. O intoleranță păguboasă îi separă pe artiștii figurativi de cei abstracți, pe clasicii întîrziați de moderni, și pe toți aceștia

de postmodernii declarați. Ne costă, în plus, dispersia și instabilitatea publicului. Există în Iași o mulțime de publicuri. Folosesc pluralul pentru că nu există un public omogen, același pentru toți, ci cîte unul pentru fiecare artist. (Se întîmplă ca la vernisaje să fie invitați doar vecinii de bloc, rudele și familiile artiștilor, incapabili uneori să se adecveze împrejurărilor.)

Ce ne-ar trebui în perspectivă? O mai consistentă „priză" estetică a proiectelor, oameni și instituții pe măsura evenimentelor preconizate. Se poate, oare? De ce nu?

Despre viață și tandrețe (Niculai Moroșan)

Unul din stereotipurile verbale ce însoțesc scenele dezvăluind infame „traduceri" conjugale solicită intrușilor în intimitatea răvășită intempestiv să nu creadă ceea ce văd, ori să vadă altceva decît cred. Altfel spus, să nu confunde evidențele imediate cu adevărul sau realitatea fruste. Acestea din urmă ar fi accesibile doar celor dispuși să le cerceteze pe îndelete, neîncrezători în datele culese precipitat, „la prima vedere". În artă, lucrurile stau cam la fel; aparențele înșală, ascund, camuflează, de aceea trebuie surclasate prudent, prin aport reflexiv și interpretări curajoase, favorizînd dovezile incontestabile și nu impresiile fugare sau de moment. Un bun exemplu mi l-a oferit *Niculai Moroșan*, important pictor sucevean, autorul expoziției intitulate *Copac – viață – tandrețe*, tocmai vernisate în fosta capitală moldavă.

Absolvent al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București (1988), membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România, profesor de design la Colegiul de Artă „Ciprian Porumbescu" din Suceava, Niculai Moroşan adună în propria biografie profesională numeroase argumente notabile. Nu este locul să le evoc pe toate aici. Reţin, între altele, că are o bună vizibilitate locală și națională, expunînd în multe galerii din străinătate (Italia, Germania, Spania, Franța), că s-a implicat decisiv în organizarea de tabere internaționale (Balatonfured, Ungaria; Santorini, Grecia; Balcik, Bulgaria), devenind o prezență constantă și

activă la evenimentele breslei artistice de la noi. Excelează, deopotrivă, în pictură și grafică, distingîndu-se prin bunul uzaj al vocabularului plastic, strunit cînd în direcție figurativă, cînd spre lucrări cu alură abstractă.

Conceput în intenție retrospectivă, ultimul proiect al lui Niculai Moroșan poate fi înscris în registrele expresive ale metaforei și simbolului. Prima dintre ele, se știe, permite asocieri și comparații familiare, în temeiul asemănărilor licite sau justificate. Simbolul, în schimb, unește văzutul și nevăzutul, forma și conceptul, datul exterior și ideea disimulată sub zgura falselor indicii. Copacul și femeia sînt figurile propuse ca *leit-motiv* în compozițiile lui Niculai Moroșan. Este îndreptățită o atare întovărășire? Cum pot fi asociați copacul și femeia? Sau, invers, cum poate fi „legată” grația feminină de robustul și infexibilul copac? La „propriu” vorbind, și el, și ea par a nu fi altceva decît sînt: prezențe fizice, obiecte de contemplație, elemente de prim-plan sau de fundal, după caz. Prin „transfigurare” de sens, lucrurile se văd însă altfel. Istoria artei ne oferă numeroase exemple…

Găsim în unele din tablourile pictate pînă acum și arbori celebri (Pomul Cunoașterii, Pomul Vieții), și portrete de femei candidate la eternizare artistică. În reprezentările Paradisului, bunăoară, arborii sînt postați central, în timp ce Adam și Eva îi flanchează cuminți, ca și cum ar face parte din decor. Întîlnim copaci „soliști", izolați, singuratici, dar și copaci-mulțime, pîlc, pădure, cu rol pur decorativ. Avem, pe lîngă aceștia, grafuri arborescente, arbori investiți simbolic și semiotic (sefirotici, ai gnozei, ai memoriei, genealogici…), total indiferenți la exigențele estetice, dar și la săgețile șarmului feminin.

Renașterea europeană transformă femeia în personajul-pivot al multor reprezentări, confiscînd prim-planul scenelor zugrăvite. O dovedesc frumoasele din *Furtuna,* din *Concertul campestru* și din *Venus dormind* ale lui Giorgione, din – mai tîrziu – *Dejunul în iarbă*, al lui Édouard Manet. În majoritatea cazurilor, „natura" naturii și natura umană sînt surprinse în ipostaze nude, asociate purității și perfecțiunii. Autoportretele Fridei Kahlo, în schimb, aduc în atenție „hibridări" neașteptate; corpul bolnav al artistei este pictat aidoma unui copac pe cale a se usca, din care ies ramuri înverzite, dătătoare de speranță. În alte lucrări, trupul îi apare invadat de spini, sugerînd acuitatea suferinței sau amenințarea morții.

Neculai Moroșan recurge la aceeași tehnică, a mixajului simbolic, îmbinînd iscusit anatomicul și vegetalul, sugestiile formelor corporale și pe cele împrumutate din lumea deseori ignorată a plantelor. Copacul este şi linie, desen, şi pată de culoare; el redă mai curînd stări sau dispoziții sufletești. Pădurea, la rîndul ei, este înfățișată ca templu natural, catedrală vie, dom semețit pe verticală, conținînd în alcătuirea sa cifrul secret al creației desăvîrșite.

Citadelă carnală, anatomie fără cusur, femeia este asociată meditației, visului, căldurii și energiei. Suplă și expresivă, corporalitatea sa trimite nu spre voluptăți erotice ostentative, cît spre valorile „domestice” ale maternității și iubirii. Femeia își înfige „rădăcinile” în sol, menținînd legătura cu pămîntul, cu sevele naturale ale acestuia, cu subtilitatea difuză, dar vibrantă, a materiei. „Altoită” copacului, frumusețea capătă astfel vigoare, forță, expresivitate.

Prin această nouă ieșire în public, Niculai Moroșan își reconfirmă, în fapt, incontestabilul potențial artistic – departe a fi fost epuizat. Dorința de a explora subiecte dificile, constanța și perseverența abordării lor, grija de a-și perfecționa sau rafina tehnicile de lucru sînt tot atîtea semne care promit continuitate în registrele profesionalismului și valorii. Iată, așadar, motivele de apreciere pentru faptele artistice prezente, dar și de încurajare necondiționată pentru cele viitoare.

Sinestezie și erotism (Mihai Tarași)

Publicat în 1969, sub semnătura lui Paul Neagu (unul din artiștii români de mare notorietate în Occident), *Manifestul pentru arta palpabilă* decreta sentențios cum că în vremurile noastre „ochiul este istovit, pervertit și superficial". Cultura ochiului ar fi „degenerată, degradată, desuetă, sedusă de fotografie, film, televiziune…" Organul vederii – credea sculptorul stabilit ulterior în Anglia – își pierde treptat posibilitatea de a propune răspunsuri estetice, fiind surclasat de celelalte simțuri. Dacă vrea să supraviețuiască, arta ar trebui să abandoneze estetica vizuală, îndreptîndu-se spre o alta, „funcțională și compactă, ce folosește simțuri încă proaspete, pure". Alternativa propusă de noul program? „O artă publică, *palpabilă*, în care toate simțurile – văz, pipăit, miros, gust – se completează și se devorează unele pe altele, astfel încît obiectul să fie posedat multiplu". Un atare manifest reflecta, în fapt, nemulțumirea comună a esteticienilor și artiștilor față de uniformizarea codurilor expresive, însoțită de rigidizarea modurilor de percepție, devenite previzibile, stereotipe și distante. Tocmai în acest context au apărut esteticile „multimodale", încurajînd proiecte artistice care se eschivează tiparelor receptive obișnuite, solicitînd asediul „sinestezic" al publicului, angajarea lui pluri-senzorială.

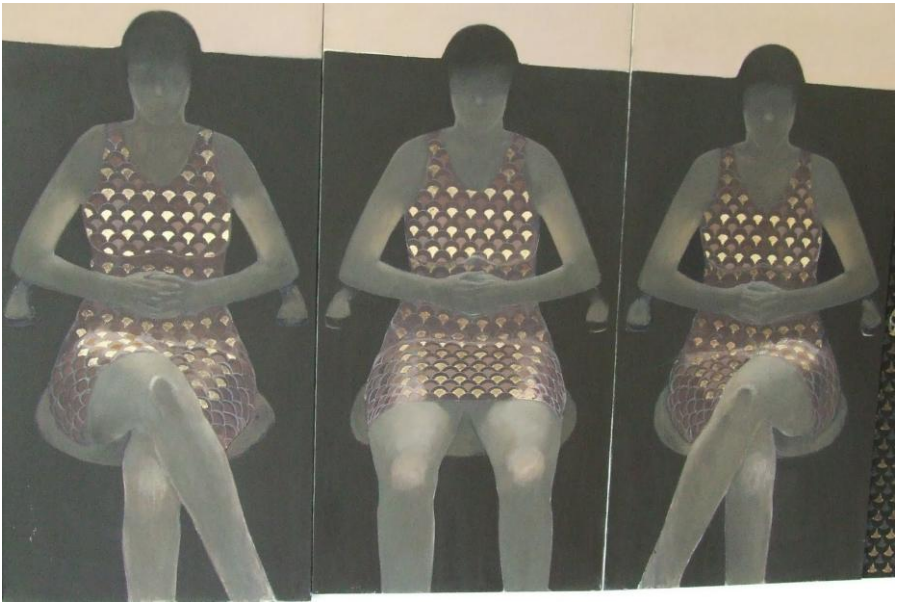
Plastica „erotofilă" a oferit – și oferă încă – nenumărate modalități de reprezentare. Pentru majoritatea artiști-

lor mobilizați în această direcție, etalarea corpului nud a fost sursa privilegiată. O cu totul altă perspectivă asupra imaginarului erotic sugerează pictorul *Mihai Tarași,* autorul unei expoziții inedite, găzduită de *Galeriile Alfa*, din Bacău. Pentru artistul ieșean, erotismul nu este neapărat o problemă de vizibilitate corporală, cît una de imaginație, participare senzitivă și entuziasm afectiv. Cum poate fi sustras privitorul unui tablou din rutina și inerția contemplației? Prin soluții grafice și picturale care să-i rețină consistent atenția: repetiția și multiplicarea acelorași motive, dozaj cromatic adecvat, „tensionarea" vizuală a structurii de ansamblu și activarea „simțurilor de contact" (pipăitul, gustul, mirosul). Într-o asemenea „deschidere" comprehensivă, ochiul își poate spori posibilitățile, devenind tactil (haptic), în timp ce nasul va… adulmeca selectiv indiciile olfactive diseminate cu premeditare.

Dintre lucrările expuse de Mihai Tarași la Bacău, două (constînd în cîte cinci tripticuri, adică 15 panouri de fiecare) se intitulează *Povestea lu'Danae în multe paravane.* Una vorbește despre „dragostea la prima vedere", cealaltă despre „seducție" sau despre felul în care „se dansează dansul dragostei". O Danae postmodernă, cuminte, îmbrăcată decent este surprinsă de autor în ipostaze cînd statice, cînd dinamice. Prezenţa-i simplă, cochetăria discretă, naturaleţea posturii, jocul imprevizibil al picioarelor „fură" privirea şi o atrage irezistibil. Surprinsă din spate, urcînd treptele unei scări, Danae își etalează inocent gambele elegante. Fascinația sporește cu fiecare treaptă escaladată, cu fiecare pliere sau repliere a fustei. Promisiunea unei perspective mai bune asupra a „ceea ce nu se vede" întreține, deopotrivă, suspansul și interesul. Mulajul

formelor acoperite de veșminte, coregrafia spontană a picioarelor care își caută un nou punct de sprijin potențează misterul și întreține speranța unei vizibilități sporite. Doar ajunsă pe treapta de sus, Danae intră generos în raza privirii, oferind curiosului din umbră satisfacții nesperate, ca și cum ar poseda-o „din ochi”.

În cel de-al doilea set de lucrări, femeia este surprinsă frontal, stînd pe un scaun. Privitorul îi explorează stăruitor fiecare parte a corpului. Alăturate, depărtate sau încrucișate, picioarele frumoasei suscită imaginația, într-un balet al ascunderilor deliberate și al grațioaselor „dezvăluiri”. Înaintînd sistematic, ploaia „aurită” sub care se ascunde zeul o acoperă în cele din urmă pe Danae – semn că perseverentul înamorat și-a dansat triumfător „dansul dragostei”.



O a treia piesă din expoziție primise un titlu mai puțin obișnuit: *Dimineața, în pat, era doar o urmă parfumată.* Patul îngrijit, se știe, poate fi simbol al ordinii domestice, al pudorii și castității. Răvășit însă, devine semn al iubirii pasionale, tumultuoase. Realizat în alb, din colaj textil, „patul" lui Mihai Tarași desenează „urmele" corpurilor care tocmai l-au abandonat, după – cel puțin așa sugerează pliurile contorsionate ale cearceafului – o febrilă noapte de amor. Privitorul își activează și de această dată fantezia, încercînd să refacă scenariul întîmplării de alcov consumate anterior. Sustrase din imagine, corpurile sînt „portretizate" prin substituți. Vizibile sînt doar semnele modelate pe suprafața pînzei; perceptibil – parfumul degajat de cutele acesteia. Ochiul înregistrează evidențele; nasul, în schimb, adulmecă „aura" frumos mirositoare a îndrăgostiților absenți.

Un „apofatism" secularizat îl îndeamnă pe Mihai Tarași să mascheze în primă instanță stimulii vizuali licențioși, pentru ca mai apoi să evacueze însuși corpul provocator din „bătaia" privirii. Esența erotismului, așadar, nu trebuie căutată nici în exhibarea „fără perdea" a formelor anatomice, nici în ostentația reprezentării. Importă, înainte de toate, *ce* și *cum* privim. Iată, în rezumat, lecția de pictură a unuia dintre cei mai expresivi artiști ai momentului.

„Inginerii” anatomice (Ilie Krasovschi)

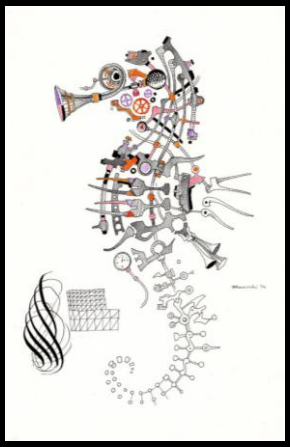
Un artist este cu atît mai greu de „citit”, cu cît întîrzie – motivat sau nu – să se așeze în bătaia „reflectoarelor” publice. Pe *Ilie Krasovschi*, tocmai discreția și modestia asumate în exces par a-l ține încă departe de recunoașterea și notorietatea meritate. Dacă mulți dintre confrații săi preferă graba și, eventual, rapida consacrare, profesorul și graficianul ieșean – prea intransigent cu sine – aplică tactica pașilor mărunți, apăsați, dar siguri. Ce anume îl recomandă? Maturitatea angajamentului teoretic, suplețea execuției artistice și consistența portofoliului de lucrări, expuse doar arareori și selectiv.

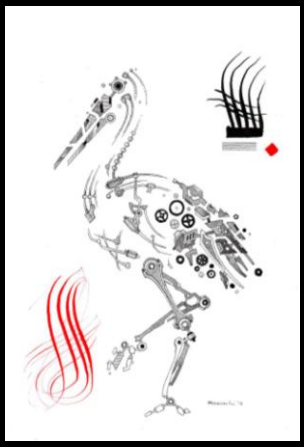
Ilie Krasovschi gîndește arta într-un sens estetico-religios. Aceasta poate fi și demers exploratoriu, de cercetare a frumuseților greu accesibile, și asceză pioasă, în scop inițiatic, superior. „Arta este o formă de rugăciune”, mărturisea artistul într-un interviu, împrumutînd o idee a lui Tarkovski; ea presupune penitență, milostenie și devoțiune, în felul celei practicate altădată de zugravii și iconarii bisericilor din Răsărit.

Deși nu cred în metempsihoză, aș vedea în Ilie Krasovschi reîncarnarea vreunui scrib egiptean sau replica strămutată în vremea noastră a unui copist din scriptoriile mînăstirilor medievale, migălind răbdător la forma literelor gotice de pe suprafața textului duplicat. Mi-l închipui aplecat asupra planșei, înmuind în tuș penițele ascuțite, ori

alegînd culorile potrivite pentru a finisa o anluminură de manuscris. Dacă nu ar fi ceea ce este, putea alege să devină inginer, bijutier sau ceasornicar. Celei dintîi profesii îi asociez ingeniozitatea, spiritul inventiv; următoarelor – meticulozitatea, precizia, atenția pentru detaliu și miniatural, calități întrevăzute în mai toate aplicațiile sale artistice de pînă acum.

Absolvent al Universității de Artă din București, profesorul ieșean exploatază complicitățile euristice ale designului și graficii, deschizînd perspective generoase: funcționale – pe de o parte, estetice – pe de alta. Prima competență, bunăoară, tatonează lumea tehnicii și a formelor utilitare, „universul" motoarelor și al suspensiilor de mașini. Grafica, în schimb, este centrată mai curînd pe exigențe calofile, privilegiind forma, desenul, scriitura, spectaculozitatea compoziției, și doar în subsidiar mesajul.





„Semnele distinctive” ale plasticii lui Ilie Krasovschi par a fi dispuse pe coordonatele unei estetici de factură *steampunk*, inspirată din decorurile urbane și industriale victoriene, de apariția agregatelor complexe, surse de zgomot și smog. Imaginarul astfel construit va fi stilizat în canon tehnologic. Lumea este aidoma unei mașinării sofisticate, la cîrma căreia se află Dumnezeu, văzut ca Marele Designer sau Inginerul Suprem. Datorită intervenției divine, există armonie, suplețe și eleganță inclusiv în lumea formelor rigide, inanimate. Artistul „mecanicizează” organicul, convertește dinamismul naturii în piese distincte, secvențiale, în pîrghii interconectate perfect. Pînă și vietățile obișnuite – insecte, pești, păsări, broaște, reptile, păsări, melci, scoici, girafe, căluți de mare – sînt înfățișate aidoma unor „creații industriale” sau „inginerii anatomice” desăvîrșite. Corpul este conceput ca o „mașină” făcută să funcționeze ireproșabil. O mecanică ascunsă transformă coloana vertebrală în ax metalic ferm și stabil, femurul în bielă, organele în ceasornice, articulațiile în rotițe angrenate reciproc, după modelul familiar al naturii.

Rezolvările grafice ale lui Ilie Krasovschi sînt inedite și surprinzătoare. Realizate în tușe simple, esențializate, lucrările sale mizează pe contrastele dintre forme și culori, dintre litere și linii. Unele au aparență sonoră (în cazul instrumentelor muzicale sau al locomotivelor aflate în mișcare), altele sugerează, dimpotrivă, meditație și silențiozitate. Fantezia inventivă și discernămîntul compozițional îl fac pe autor să găsească mai totdeauna soluțiile adecvate. Ce-i lipsește, deocamdată? Doar *ocazia* de a confirma pe deplin așteptările și aprecierile. De ce nu, într-o galerie centrală, vizibilă, chiar în lunile următoare?

„Galeriile” intimității

La prima vedere, intimitatea pare exclusiv o „afacere” personală. Ne-o explicăm prin recurs la ceea ce este propriu, secret, protejat de vigilența și indiscrețiile altora. Intimitatea poate fi percepută, în fapt, ca un mod de a tatona vecinătățile agreabile: noi cu „noi înșine”, noi cu ceilalți. Presupune familiaritate, proximitate, cunoaștere „îndeaproape”. Tocmai de aceea se profilează cel mai adesea ca o redută sub asediu, ca un pisc greu accesibil, însă vrednic de cucerit (îndrăgostiții știu de ce!). O asociem timpului, în momentele resimțite ca plăcute și reconfortate, dar și acelor spații – publice ori private (parcul, casa, grădina) – promițătoare sub aspectul juisărilor cotidiene.

Intimitatea este și ocazie a regăsirii de sine, și loc al întîlnirilor elective, bazate pe atracție, încredere și afinități. Într-o tipologie de circumstanță, am putea vorbi despre intimitatea fizică, psihică și metafizică. Prima aduce în atenție corpul cu „secretele” sale; celelalte – satisfacții și frustrări subiective, vicii, emoții, obsesii, idei. În chip firesc, nu se expune în formă brută, neprelucrată. Lipsită de „vălurile” obscurizante ori exhibată ostentativ, se transformă în obscenitate – forma patologică, maladivă, a etalării publice. Altfel stau lucrurile cînd aceasta este „tradusă” în vocabularul confesiv al al narațiunilor literare (jurnalul, bunăoară) sau al producțiilor artistice de tot felul.

O incursiune prin cămările obscurizate ale *Intimității* propune expoziția curentă de la „Galeriile Fundației Regale”. Mai putem miza, astăzi, pe intimitate? Nu cumva aducem în discuție un concept perimat, sărăcit complet de „seva” speculativă? Există „limite” ale intimității încă neexplorate de artele vizuale? Care sînt acestea?

Intimitatea fizică, se știe, a fost tema privilegiată a majorității compozițiilor de factură erotică. Nu știu să mai găsim vreo parte a corpului neexpusă tratamentului plastic, ori exclusă voluptăților reprezentării. Privirea curioasă, perversă uneori, prin deschizătura ușii sau prin „gaura cheii”, a pătruns de mult în băi și budoare, devoalînd scene frivole din intimitatea celorlalți. Au făcut-o strălucit, la vremea lor, Ingres, Boucher, Courbet, Degas, Manet, Lucian Freud… Afișarea nudă a detaliilor anatomice aproape s-a banalizat. *Body-art* contemporană suprimă ultimele pudori, în timp ce filmul, fotografia, internetul și pornografia transgresează orice barieră, proiectînd intimitatea într-o zonă a transparenței totale, ultra-mediatizate, accesibile oricînd și oricui.

Intimitatea este privită de tinerii artiști ieșeni drept „o dimensiune esențială a ființei umane”, definind „ceea ce este aparte și unic în noi”, pe fondul „negocierii” permanente între interioritate și exterioritate, între spațiul strict personal și cel comun, între valorile individuale și cele generale sau colective. Intimitatea fiecăruia are valoare publică doar ca expresie culturală, ca împărtășire a propriilor gînduri și emoții, chiar dintr-o perspectivă auctorială multiplă. Deși clasicizate, potretul și autoportretul sînt genuri care se pretează generos unei discuții pe acest subiect. Introspecția, cunoașterea de sine, luciditatea, intenționalitatea sînt încă teme de explorat. Subiectivitatea în genere oferă artiștilor posibilități nelimitate, neputînd fi îngrădită de canoane arbitrare.

Lucrările prezente în expoziție chestionează mai multe forme de intimitate. Unii autori „vizualizează” simboluri și concepte. Adrian Crîșmaru, de pildă, expune un altoi de lingură-penel, instrument care dă „măsura” hranei picturale pe care și-o administrează zilnic. Inspirată de teoria baudrillardiană a simulacrului, Alexandra Floarea evocă intimitatea „ecranată”, pervertită de interfețele mass-media, cele care alterează mesajul, ambalîndu-l în forme comerciale, socotite atrăgătoare sau „de succes”. Andreea Dascălu, în schimb, descrie fenomenologic modul în care se „constituie subiectul”, prin cumul de impresii, linii și culori. Ana-Maria Negară invită la un plonjon *Inside*, sub carcasa omului gînditor, îngrijorat de sine și de ceilalți. Intime sînt spațiile afective (Smaranda Bostan), secvențele de cuplu, domestice sau familiale (Marinela Botez, George Cernat, Ciprian Croitoru, Petronela Iacob, Oana Ciubotaru); ironice, aluzive și expresive sînt soluțiile propuse de Radu Carnariu, Maria Gheorghiță Vornicu, Andrei Morteci (grafică și pictură), Titus Ivan, Ștefan Coman și Victor Stăncescu

(sculptură și instalații). Într-o serie de autoportrete, Claudiu Ciobanu, Adrian Alupopanu, Ioan Pricop, Rodica Grosu, Andreea Macovei își arată „adevărata" față, netrucată și necosmetizată. Intimitatea este aici un sinonim al sincerității, al dorinței de „a se expune" așa cum este fiecare, în realitate.

Invocarea atîtor nume nu este întîmplătoare. Vorbim, în cazul celor sus-pomeniți, tot despre o formă de intimitate, una de grup sau de generație – prima agregată coerent și convingător, la Iași, în ultimii ani. Pe durata lunii februarie, Galeriile Fundației Regale se transformă, așadar, în galerii ale … intimității. Cu siguranță, ar merita explorate.

Escalade fotografice în Himalaya

Văzută mai curînd ca un fel de „rudă săracă” a tabloului, fotografia a căpătat de multă vreme recunoaștere în registrul oficial al artelor vizuale. Dacă pînă mai ieri părea destinată exclusiv uzului domestic și personal, astăzi invadează spațiul public, confiscînd spații generoase de expunere în majoritatea galeriilor și muzeelor lumii. O inexplicabilă mefiență reciprocă separă totuși lumea fotografilor de cea a artiștiilor „tradiționali” – pictori, sculptori sau graficieni. Există însă un „specific” al fotografiei? Sînt întemeiate motivele de situare a acesteia într-un registru aparent secund și periferic? Ce anume i se reproșează? Expoziția lui *Ionel Onofraș*, de la Galeria „Cupola”, îmi dă ocazia de a evoca vecinătățile – confortabile sau nu – dintre arta în cauză și pictura de șevalet.

Unele critici socot că fotografia ar fi uzurpat rolul alocat altădată tabloului. Prin „reproductibilitate tehnică” și multiplicare nelimitată, acesta din urmă își pierde treptat „aura” de prestigiu și unicitatea. Fotografia „democratizează” imaginea, făcînd-o accesibilă oriunde, oricînd și oricui. Ideea fusese formulată în 1936 de Walter Benjamin, unul din primii analiști ai consecințelor schimbării de paradigmă produse în cîmpul cultural occidental odată cu aplicarea la scară largă a ingenioasei inovații. Aparatul de fotografiat privilegiază ochiul (socotit a fi cel mai superficial dintre simțuri) și nu mîna artistului – ca pînă atunci.

Manualitatea, abilitățile lucrative și euristice sînt substituite de gesturi mecanice, stereotipe, care angajează doar facultativ competențe prealabile. Astfel s-ar justifica impresia de facilitate; posesorul unui instrument de captare a imaginilor poate rîvni cu ușurință la statutul de artist. Aceasta face ca diferența dintre fotografii amatori și cei profesioniști să fie deseori efasată sau greu perceptibilă.

Un alt reproș consideră că fotografia riscă să rămînă, fatalmente, doar la nivelul suprafețelor, al „arhivării" fugitive de impresii. Realismul fotografic, bunăoară, nu este decît o modalitate „tautologică" de reduplicare sau de imitare a realității, de transformare a acesteia, prin dematerializare și miniaturizare, în imagine mobilă, comprimată, aflată la purtător. Cîtă vreme este doar o reproducere fidelă a ceva, ea „spune" prea puțin. Importantă este „medierea" dintre artist și privitor, inaugurarea unui „cîmp de acțiune" (Roland Barthes) promițător, deopotrivă, sugestiei, imaginației și gîndirii.

Există și analize care denunță posibilitatea de a utiliza fotografia ca „simulacru” sau ca instrument de simulare (Jean Baudrillard). Neîncrederea față de imagine sau de „realismul” acesteia este susținută de proliferarea și sofisticarea tehnicilor de trucaj. În *shooting*-ul fotografic, de pildă, „naturaleţea” modelelor este îndelung „căutată”, sau obținută prin mimarea teatrală a firescului și a spontaneității. Chiar și așa, imaginile pot fi ulterior corijate și retușate, funcție de interesul vizat – comercial, electoral, jurnalistic, propagandistic, publicitar sau artistic.

Configurat în anii ’60 ai secolului trecut, realismul fotografic (ulterior și extremele lui, *hiper* și *mega*-realismul) solicită redarea „întocmai” a realității, abandonînd poza căutată, „ca la fotograf”. Printre teoreticienii iluștri, Susan Sontag încurajează în forța de expresie a instantaneului, a imaginii brute, obținută din mișcare, fără intervenții cosmetizante. Fotorealismul transformă fotografia în instrument al picturii, pregătind astfel complicitatea fructuoasă dintre

cele două genuri. Pictorii vor compune tablouri după fotografie sau chiar în manieră fotografică (manieră de lucru practicată și în zilele noastre).

Distorsiunile sau alterările voite sînt, la rîndul lor, posibile și licite. Mulți dintre artiștii pop americani (Andy Warhol, Robert Rauschenberg...) optează pentru prelucrare cromatică, repetiție și multiplicare a imaginilor, fără vreo aluzie speculativă asumată în prealabil. Cindy Sherman, în schimb, adaugă măști ori și le schimbă frecvent, transgresează codurile vizuale familiare, pentru a aduce în atenție probleme ale identității feminine. În exemplele evocate, fotografia se sustrage rețetelor mimetice, acroșînd convingător registrul artei veritabile...

Tocmai pe versantul artisticității de bună factură situez proiectul lui Ionel Onofraș, pomenit la început. Realizate în Himalaya, pe „acoperișul lumii", fotografiile expuse la „Cupola" – îndeosebi portrete și peisaje surprinse *sur place*, la fața locului – satisfac exigențe diverse: estetice, antropologice, etnografice și documentare. Bine selectate și „arhivate", ele plac, dar și suscită interesul de a descoperi lumi noi, exotice și fascinante în felul lor.

Privitorul este purtat printre „potecile din cer" străbătute de puținii temerari, devenind martorul unei experiențe de călătorie inedite, „povestite" în forma unui excelent jurnal ilustrat. Traseul are alura unui parcurs inițiatic, suitor, de tatonare a propriilor limite și posibilități, de ascensiune simbolică a „propriului Everest". De această dată, Ionel Onofraș s-a oprit nu departe de vîrf. Sper ca proximele esclade – fizice și artistice – să-l motiveze pentru asaltul decisiv. Ce i-aș dori? Vreme și vremuri prielnice. Le merită, negreșit.

Autoportrete în oglindă (Dimitrie Loghin)

În cazul aplicațiilor critice din cîmpul vizualității, proximitatea autorului este, de regulă, un avantaj. Prezența fizică a acestuia oferă din capul locului posibilitatea unei racordări nemijlocite la „sursă", pentru a descrie și evalua cu un plus de obiectivitate parcursul dintre intenții și finalizarea vreunui proiect. Opiniile, interpretările și evaluările inadecvate sînt, la nevoie, contrazise *sur place*. „Distanța" față de autor, în schimb, modifică radical lucrurile. Dacă acesta este fatalmente absent, comentariile – vrînd-nevrînd – riscă să mobilizeze în surplus supoziții și prejudecăți nu tocmai motivate, fără ca împricinații să se mai poată apăra. Cum pot fi preîntîmpinate situațiile de acest fel? Aș căuta un exemplu în imediata vecinătate…

S-au consumat deja trei decenii de cînd Viorelia Braicu, fiica artistului sucevean *Dimitrie Loghin* (1910-1982), recurge la o strategie meritorie și eficientă, cu dublu efect: multiplicarea oportunităților de expunere a operei părintelui său, întărită de „asediul" exegetic repetat al acesteia. Concret? Organizează periodic expoziții retrospective (ultima, vernisată de curînd la Muzeul de Istorie și Arheologie din Piatra Neamț), îngrijește și actualizează un cuprinzător album monografic (excelent ilustrat și documentat), publică antologii de versuri (*Poemul martirilor fără de țară*, bunăoară), însoțite de întîmpinări critice valoroase, oferind indicii relevante în privința preocupărilor artistice și literare

ale celui invocat. Avantajele sînt imediate; se obține – fie și vremelnic – antidotul necesar al uitării sau ignorării publice, reactivîndu-se, totodată, poli noi de interes.

Absolvent al Academiei de Arte Frumoase din Iași, Dimitrie Loghin a însușit de timpuriu canoanele clasice ale reprezentării, studiind desenul cu Octav Băncilă și Jean L. Cosmovici, pictura cu Ștefan Dimitrescu și Nicolae Tonitza, sculptura cu Ion Mateescu. Va ajunge profesor la Botoșani și Suceava – unde se stabilește definitiv. Apropiații i-au lăudat calitățile umane: discreția, modestia, hărnicia, generozitatea, devotamentul față familie, școală și cetate. Alții i-au flatat calitățile artistice incontestabile: fermitatea liniilor, simțul culorii, precizia și rigurozitatea calofile. După trecerea în posteritate, i-au rămas sute de tablouri, aflate – unele – în colecția familiei, altele donate instituțiilor muzeale din Suceava și Fălticeni, fără a mai pomeni pe cele – nu puține – risipite în colecții private de pretutindeni. Criticii l-au răsfățat cu apelative onorante, atribuindu-i o ascendență circumscrisă regional și local („monograf al spiritului bucovinean", „pariarh al artelor vizuale sucevene").

Autoportret

Peisaj

Privite cu detașare, lucrările lui Dimitrie Loghin au evitat stridențele atît în alegerea motivelor, cît și în privința opțiunilor de compoziție. Nu lipsesc din repertoriul său tematic reproducerile de peisaj, portretele, compozițiile florale, nudurile și naturile statice, adică subiecte predilecte ale plasticii moldave. Tonalitățile alese sînt cu precădere mediene, anoste și efasate, accentuînd impresiile de tristețe, angoasă, tăcere, monotonie, calm – specifice spiritului provincial.

Dimitrie Loghin - se știe - a fost și un artist remarcabil, și un poet de talent. Critica de artă și cea literară l-au revendicat fiecare, acreditînd ideea (contestabilă, cred) a unei dedublări premeditate. În realitate, plastica sa nu poate fi despărțită de experiența poetică, după cum „poeticitatea” este funciar legată de propriul „temperament” pictural. Din această perspectivă, s-ar merita explorate suplimentar, pe de o parte atașamentul – real sau presupus – la mișcarea cultural-politică a „iconarilor” bucovineni, dar și, pe de altă parte, felul în care pot fi acordate limbajele exersate de autor, cel al cuvîntului versificat și cel al imaginii plastice.

Mircea Streinu, promotorul curentului „iconar” (reunind militanți pentru „redeşteptare naţională", pentru care Bucovina era o „icoană” vrednică de admirat), vedea în Dimitrie Loghin „un poet iconarist de primă mînă”, apreciindu-i totodată lucrările de pictură. Ostil sămănătorismului antebelic, curentul și-a propus a promova românismul dinspre „dreapta” extremă. Țara, pămîntul natal, satul, ciobanul, haiducul, căpitanul erau socotite valori care ar fi putut mîntui, la vremea respectivă, neamul românesc. Poezia iconarilor exalta credința, mitul, moartea, universalismul,

încurajînd un gotic și un baroc de expresie moldovenească. Expresionistă în intenție, poetica acestora „autohtonizează” modernitatea, respingînd doar „europenismul” cosmopolit al acesteia.

Întîlnim la Dimitrie Loghin o relație indisociabilă între poezie și pictură. Versurile sale au forță plastică, iar imaginile – densitate poetică. Adaug, în final, doar un singur exemplu: *Autoportretul* pictat al autorului, comparat cu un altul, avînd același titlu, însă articulat în limbaj poetic: „Brăzdați cu ani obrajii cu mîna-i șterg de praf,/nutreț de versuri gura cu buzele mai prinde,/ și șoimul de sub frunte în vise de-l mai scap,/ în ochi o lumînare de viziuni aprinde”. Imaginea și cuvîntul par a-și disputa întîietatea expresivă. În această privință, posteritatea va decide. Din partea mea, reverențe picturii și poeziei! Întreaga prețuire artistului sucevean!

Maci

Case vechi în Suceava

Erotismul interior

Orice discuție despre erotism capătă, vrînd-nevrînd, aparențe frivole. Subiectul ca atare este exilat departe de preocupările calificate drept „serioase”, deși puzderia de abordări – speculative ori artistice – argumentează cu prisosință exact contrariul. Ce s-ar mai putea glosa pe tema erotismului, astăzi, eschivîndu-te atît banalității, cît și – mai rău – trivialității devastatoare? Cum să te sustragi, deopotrivă, capcanelor repetiției ori șabloanelor deja epuizate? Ce legitimează totuși interesul remanent față de acesta? Este o problemă de alcov, de sexualitate – cum s-a crezut îndeobște? Sau ține de resorturi mai adînci, insuficient explorate?

O întreagă tradiție ne învață că erosul – tradus în termeni de iubire, pasiune, dorință – surclasează și referința corporală, și pe cea strict umană. Altfel spus, există un erotism al trupurilor, dar și altul, complementar, al sufletelor; întîlnim erotism în ordine lumească, dar și altul, suitor, orientat *in divinis*. Poate de aceea, erotismul s-a profilat mai degrabă ca o problemă cumva… exterioară, relativă fie la corp și la practicile acestuia, fie la ceva ce depășește orice înțelegere.

Într-un text deja clasicizat (*L’Érotisme*, 1957), George Bataille infirmă prejudecata unei „dezangajări” fatale. Vorbim, în fapt, despre „unul dintre aspectele vieții interioare”. Erotismul are legătură atît cu viața, cît și cu

moartea; este continuitate și discontinuitate, cîștig și risipă. Ocolind neutralismul sau indiferența, el răspunde unei dispoziții subiective, unei opțiuni sau atracții care ar „pune în cumpănă ființa" lăuntrică a fiecăruia. Prin aceasta se deosebește de sexualitate, circumscrisă funcțiunii biologice a reproducerii – comună și animalelor. La om, sexualitatea este limitată de interdicții; erotismul, în schimb, le transgresează voit. În artă, erotismul se întreține din aceleași surse: interdictul nudității și transgresarea acestuia. Poate de aceea își conservă încă o condiție asumat subversivă sau conspirativă.

Arta secolul al XX-lea n-a inventat mai nimic în materie de erotism. Ideea de interdicție, de altfel, s-a golit treptat de conținut. Nu exista curiozitate a publicului care să nu fi fost satisfăcută, nici limite ale reprezentării care să nu fi fost depășite. Sexul ca obiect de scandal și-a epuizat de mult resursele, impunîndu-se în atenția artiștilor „sexul ca *motiv*". O spune francezul Paul Ardenne, într-o carte ce analizează „figurile umanului" din arta veacului trecut (*L'Image corps*, 2001). Autorul constată obsolența transgresiunilor, odată cu banalizarea și secularizarea producțiilor artistice. „Realismul" erotic s-a compromis tocmai prin exces, ostentație și uzură. Există vreo soluție de a evita fundătura? Iată un răspuns pozitiv, luat din imediata vecinătate…

Absolvent al Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design din cadrul Universității de Arte „George Enescu" Iaşi (sub îndrumarea profesorilor Atena-Elena Simionescu și Ioan Truică), *Sebastian Raţiu* a exersat pînă acum pictura, grafica, sculptura, dar și vitraliul, mozaicul sau confecţiile metalice. Organizată într-o galerie din Suceava,

Grafeministic – prima sa expoziţie personală – a adunat lucrări îndatorate graficii de şevalet. Titlul sugerează posibilitatea unei „caligrafii” gestuale a feminității, plecînd de la expresivitatea corpului nud.

Atașate registrului decorativ, pînzele lui Sebastian Raţiu explorează „galeriile” secrete ale seducției și erotismului, mizînd pe ambivalența fiecărei postúri corporale: îndrăzneală și timiditate, insolență și sfială, grație și severitate. Imaginile dezvăluie și ascund în egală măsură, astfel încît feminitatea este cînd „transparentă” și accesibilă, cînd misterioasă și opacă. Ambiguizată cu intenție, frumusețea se dedublează; corpul este e-videnţă, „obstacol” de surclasat, anunțînd prin simpla prezență promisiunea unor descoperiri nebănuite, „la interior”.

Erotismul artistului sucevean este deopotrivă estetizant și psihologizant. Rolul coregrafiilor anatomice atrăgătoare pare secund în raport cu relevanța stărilor, emoțiilor și trăirilor sugerate de acestea. Tablourile nu provoacă întrebări insolubile, nici nu invită la decodificări hermeneutice sofisticate. Pensulaţia fermă, amplă, contrastele de lumină și umbră, accentele de culoare, tușele agresive amplifică sugestia, fără a o acroșa unui regim conceptual distinct.

Între meritele lui Sebastian Rațiu, două ar fi de accentuat: prima vizează priceperile și abilitățile tehnice incontestabile (grafica sa folosește robustul penel în locul creionului sau al peniței), cealaltă privește maniera inteligentă de resemnificare a unui motiv artistic pîndit în bună măsură de riscul redundanței și al monotoniei. Ambele îi vor fi de folos pe mai departe. Iată de ce atît aprecierile, cît și încurajările mi s-au părut necesare.

Despre lucrurile simple, dar neprețuite

Dacă mi s-ar cere să indic un loc din Iași în care Biserica răspunde în cea mai bună măsură menirii sale comunitare, primul gînd s-ar duce spre lăcașul „Adormirii Maicii Domnului”, la intrarea în Galata, unde păstorește preotul Mircea Stoleriu, evocat și în alte ocazii. Nu-i voi face aici un *laudatio*, deși, cu prisosință, l-ar merita. Alegerea este, de bună seamă, subiectivă, și nu exclude posibilitatea ca exemple similare, la fel de justificate, să fie risipite cu discreție în imediata noastră vecinătate. Ocazia de a revizita biserica din cartierul mărginaș s-a ivit chiar înainte de sărbători; galeria de artă situată la demisol fusese primenită cu o nouă expoziție de artă sacră, iar vernisajul acesteia avea să prefațeze un simpozion teologico-filosofic, în care s-ar fi dorit discutate, între altele, aspecte „litigioase” ale prezenței sacrului și frumosului în viața de zi cu zi.

Asupra întîmplării artistice nu voi zăbovi în exces. Să amintesc doar că evenimenul a fost curatoriat încă o dată de tandemul Zamfira Bîrzu – Adrian Stoleriu, profesori la Universitatea de Arte, aceștia reușind performanța de a reuni participanți (aproape 30) din propria urbe, din țară, dar și din spații îndepărtate (Spania, Italia, SUA, Japonia…). Multe din lucrări ar merita o investiție aprofundată de interes; aș reține pentru aici numai una. Printre zecile de tablouri și sculpturi, instalația ultra-modernistă expusă de preotul Emilian A. Gavrilean, venit de la Gura Humorului, a

părut mai puțin obișnuită în contexul artei religioase practicate la noi – circumscrisă îndeosebi icoanelor pictate și mai puțin experimentelor cu parfum avangardist.

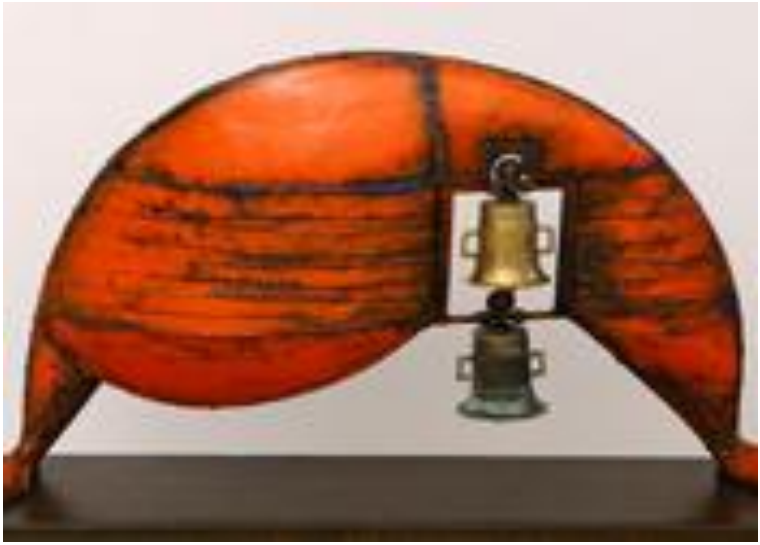
Ce anume a putut stîrni curiozitatea publicului prezent? Căruciorul cu rotile, destul de uzat, în „brațele" căruia fusese așezat un televizor vechi, funcționînd deficitar, fără imagine, ambele postate în fața și dedesubtul icoanei lui Cristos. Recurgînd la inedita asociere, artistul intenționase să ilustreze într-o manieră neconvențională biblica parbolă a „orbului și ologului". Omul de astăzi se comportă aidoma televizorului; este „orb," cîtă vreme privește fără să vadă, dar și imobil, incapabil să înainteze și să-și depășească starea precară. Prima boală ar fi mai curînd a sufletului, pe cînd cealaltă afectează trupul. Contează cum anume ne folosim propriile posibilități. Dacă sînt atelate unui scop „terapeutic" sau spiritual, cele două infirmități se pot compensa reciproc. Prezența lui Dumnezeu în icoană devine, așadar, vindecătoare. Privitorul primește, odată cu sensul de urmat, și remediul care să-l ajute a vedea lucrurile cu adevărat importante, înaintînd voluntar în direcția lor.

Care sînt lucrurile cu adevărat importante? Au acestea un „preț" sau sînt din capul locului „de neprețuit"? Există lucruri simple, dar valoroase? Cum se raportează sacrul la frumos? Poate fi sacru un obiect banal sau privat de atuul frumuseții? Ce facem cu obiectele nesatisfăcătoare estetic sau artistic, însă cu valoare simbolică ori sentimentală pentru noi? Le abandonăm? Ce destinație dăm iconițelor și crucifixelor, bunăoară, care nu sînt opere de artă? Astfel de întrebări au condimentat discuțiile participanților la simpozion…

Frumosul nu este dat în gestiunea exclusivă a artiștilor, nu este privilegiul operelor de artă. Problema lui, ca și a sacrului, de altfel, este una de utilizare. Uzul sincer al unui bun se deosebește de uzul ostentativ al aceluiași. În mîna unei sărmane evlavioase, crucifixul umil, lipsit de valoare comercială, „cîntărește" mai mult decît un altul, masiv, din aur, așezat cu ostentație pe pieptul neîngrijit al unui manelist. Investit simbolic, un obiect banal poate fi neprețuit; sacră este și iconița cumpărată ieftin, la colțul străzii sau la intrarea în biserică, dar și icoana pictorului specializat procurată cu bani mulți. În același timp, nu puține sînt tablourile cu subiecte religioase, plăcute privirii și deosebit de valoroase, dar lipsite complet de amprenta sacrului. Valoarea, așadar, este independentă de standardele mercantile.

Ce anume recomandă pe ins în comunitatea sa? „Prețul" lucrurilor etalate? Frumusețea lor? Realitatea ne arată că fetișizăm bunuri nu neapărat indispensabile (mașina, televizorul, telefonul mobil, pantofii, poșetele, parfumurile), sacralizînd

obiecte sau branduri producătoare. A le poseda devine o virtute. Imaginea publică, aparențele contează mai mult decît orice. Hainele te recomandă, totuși. Nu întotdeauna sînt de… lepădat. Frumosul excesiv, strident, ia formele *kitsch*-ului; el are preț pentru unii, nu însă, necesar, și valoare. Calitatea cuiva se determină într-o ecuație care face abstracție de etichete, de scrupule comerciale sau mondene. Cătălin Botezatu și Andrei Pleșu, de pildă, vin din lumi diferite. Primul – din cea a frumosului fabricat, poleit, artificial; celălalt – din lumea frumosului profund, șlefuit prin cultură și educație, unul care se simte de departe, deși nu bate la ochi… Or fi lucrurile simple chiar atît de complicate?



Sorin Purcaru, *Clopotăreasa roșie*

Baronul Löwendal pe „scena” posterității

Invocate excesiv sau în împrejurări cu totul nepotrivite, unele cuvinte par sărăcite în conținut. Vorbim frecvent despre *valoare*, bunăoară, fără a-i determina întotdeauna aria de referință. Unii o asociază calității, prestigiului, meritului, autorității; alții o reduc la posesia de bunuri sau la ostentația etalării lor. Ambiguitatea este sporită de faptul că termenul în discuție este raportat cînd la ocurențele verbului „a fi”, cînd la cele ale lui „a avea” (*ești* valoare sau *ai* valoare). Asociată averii ori prosperității în ordine materială, ideea valorii pare mai degrabă răstălmăcită. Din păcate, acest din urmă înțeles tinde să se impună în vorbirea obișnuită.

Filosofii au și ei probleme de circumscriere noțională. Sînt valorile autonome, obiective, adică independente de puterea și voința oamenilor? Au realitate în sine, detașată de contextele în care apar? Sau, dimpotrivă, depind în măsură decisivă de acestea? Pot fi influențate într-un sens sau altul? Dacă da, cum anume?

În artă, cel puțin, prejudecata autosuficienței valorilor pare de mult compromisă. Departe de a popula o lume separată, închisă, așteptînd admirație necondiționată și recunoaștere *post festum*, valorile au o „viață” a lor; unele sînt „longevive”, altele efemere.

În absența constantei resuscitări de interes, le pîndește – deseori ireversibil – riscul anonimatului. Uneori, nemeritat. Cîți artiști valoroși vor fi sfîrșit înainte să guste în vreun fel din triumful consacrării? Cîte dintre operele împlinite for-

mal vor fi ratat, poate pe nedrept, prim-planul și atenția justificate?

Stigmatizat uneori pentru presupus-exagerata miză comercială, marketingul artistic este astăzi indispensabil, gestionînd strategiile descoperirii, confirmării și promovării. O instituție specializată în acest sens nu produce și nici nu garantează automat valoarea. Însă, dacă aceasta este întrevăzută ca reală sau promițătoare, o va încuraja negreșit. „Lumea artei" contemporane este deosebit de sensibilă la indiciile subiective, oarecum conjuncturale, privind biografia și notorietatea autorului, ori anvergura capitalizării simbolice a operelor acestuia. A răzbi de unul singur, fără sprijin din exterior, poate fi o probă de curaj. Alteori, de nebunie.

Pentru a fi recunoscută drept ceea ce este, valoarea trebuie cuplată neapărat la mecanismele aprecierii și validării publice. Cum funcționează acestea în spațiul autohton? De cele mai multe ori, discret și ineficient. Galeriile și casele de licitație stabilesc ierarhiile, invocînd propriile criterii arbitrare. Prețul lucrărilor, de pildă, oricînd contestabil, este proiectat la rangul de unic indiciu, cuantificabil, al valorii de moment. Poate de aceea, intervențiile de calibrare axiologică devin și oportune, și necesare.

Exemplar este cazul pictorului și scenografului *George Löwendal* (1897-1964). Ignorat timp de mai multe decenii, artistul este răsfățat postum de o atenție binemeritată. Născut în 1897, la Sankt-Petersburg, ca descendent al unei familii cu rădăcini danezo-ruse, George Löwendal studiază mai întîi la Academia de Belle Arte din urbea natală, apoi la Kiev. Este atras de teatru, balet și actorie. Ia contact cu reprezentanți ai avangardei ruse, arătîndu-se fascinat îndeosebi de exuberanța formală a pictorilor constructiviști. Simultan cu pictura, face pasiune pentru scenografie,

inspirîndu-se în confecționarea decorurilor atît din cultura evreiască, cît și din cea rusească – deopotrivă familiare. Lucrează, pe rînd, în teatre din Vilnius, Soroca, Chișinău și Cernăuți.

Biografia lui George Löwendal are toate ingredientele unui roman palpitant. Revoluția bolșevică îl silește la exil. Evenimentele unioniste de la 1918 îl surprind pe teritoriul Vechiului Regat. Devine român fără să fie nevoit a emigra în ținuturi ostile. În 1921 se stabilește la București, apoi la Craiova, exersîndu-și talentele de regizor, actor, balerin și scenograf. Se implică în numeroase proiecte instituționale: înființează primul teatru de marionete din România, la Cernăuți; pune bazele Societății Artiștilor Plastici din Bucovina (1931); este membru fondator al Uniunii Artiștilor Plastici din România. Participă la prima mare expoziție de scenografie, alături de Marcel Iancu și M.H. Maxy. Din 1950 va fi profesor la Institutul „N. Grigorescu" din București, contribuind la formarea mai multor generații de artiști.

Fusese considerat, la vremea sa, un bun portretist. Critica oficială (Ionel Jianu şi Ion Frunzetti, între alții) i se raliază în direcție elogioasă. Parcurge satele Bucovinei pictînd chipuri de țărani. Frapează îndeosebi prin realismul și expresivitatea reprezentărilor. Mai mult decît portretele însă, importante în ordine artistică par a fi schițele scenografice, realizate în acord cu stilistica vizuală a modernității și avangardei europene.

A expus la Iași în 1932, revenind anual, după 1957, la saloanele plastice regionale. Preocupată de o cît mai vizibilă prezență a artistului pe „scena" posterității, Fundația Löwendal (condusă de Ariadna Avram, nepoata pictorului) i-a organizat de curînd o importantă expoziție retrospectivă, la Gura-Humorului – pe care am avut plăcerea să o vernisez. Recent, cîteva din lucrările de scenografie au putut fi văzute

în foaierul Teatrului „Luceafărul”, înainte de a ajunge unde sînt expuse zilele acestea – la Paris, în incinta Bibliotecii Naționale a Franței.

George Löwendal – „baronul rătăcitor”, „artistul vizionar”, „aristocratul din luminile rampei”, acel „Leonardo al Bucovinei”, cum a fost numit la răstimpuri – își testează „longevitatea” pe simezele românești și europene, într-un demers coerent, necesar, de restituție artistică și de recunoaștere valorică. Mi-aș dori să dau și alte exemple. Din păcate, nu am…

George Löwendal

Pe gînduri

Țărancă cu fuior

Portret de bucovinean

Țăran bucovinean

Visătorul lucid (Eugen Crăciun)

Pentru mulți dintre artiștii prezentului, „jocul” artei se rezolvă exclusiv în sfera satisfacțiilor optice, a complicităților vizuale, deseori frivole. Reducîndu-i-se arbitrar cîmpul de acțiune, pictura – bunăoară – va fi destinată simplului răsfăț al privirii, banalei contemplării de suprafață. Decorativul pare supralicitat în detrimentul altor investiții, poate mai promițătoare sub aspectul recompenselor estetice. „Arta este rezultatul a ceea ce trăim și nu a ceea ce privim”- notează undeva *Eugen Crăciun*, unul din importanții plasticieni autohtoni, evocat și astăzi cu deferență la bursa imprevizibilă a posterității. Ultimul eveniment retrospectiv dedicat acestuia – vernisat zilele trecute la Centrul băcăuan de cultură „George Apostu” – readuce în atenție un autor și o operă asupra cărora s-ar cuveni să zăbovim cîtuși de puțin.

Născut la Piatra Neamț (1922), Eugen Crăciun își petrece primele decenii de viață în orașul lui Bacovia. Alege Iașii pentru studiile universitare (1947-1950), perfecționîndu-se în pictură sub îndrumarea lui Corneliu Baba. Ulterior, se mută la București, unde asumă tutela profesorală a maestrului Alexandru Ciucurencu. Ar fi „moștenit” de la cel dintîi – spun criticii – grația desenului, fermitatea și acuratețea liniilor, de la celălalt – sensibilitatea pentru culoare, dar și pentru bunul dozaj al acesteia. A pictat mult. Apropiații au inventariat deja cîteva mii de tablouri, unele

expuse în timpul vieții (pînă în 2001), altele postum. Eforturile de documentare sînt satisfăcute de cele două albume editate sub îngrijirea lui Daniel Crăciun (fiul artistului), repertoriind opera celui dispărut, dar și comentariile cu privire la aceasta, asumate de criticii consacrați ai vremii (Petru Comarnescu, Ion Frunzetti, Barbu Cioculescu, Dan Grigorescu...).

Eugen Crăciun este departe de figura boemului clasic, motivat în exces de aburii etilici. Disciplinat, obsedat de ordine și rigoare, transformă pictura în ritual, reactivat zilnic, odată cu rugăciunea de dimineață și gimnastica de întreținere. În ordine profesională, s-a arătat preocupat atît de tehnicile reprezentării, cît și de elucidarea sensurilor

artei ca atare, îndeosebi ale picturii. Ce ar fi pictura? Replica vizibilă a pasiunilor. Ea se naște din emoție, din sinteza fericită a formelor și culorilor, dar se coagulează în abstract, în concept sau idee. Este, cum credeau maeștrii renascentiști, *una cosa mentale*. Arta presupune studiu, reflecție, informare; este și știință, și religie. Altfel, poate fi pîndită de riscul inadecvării. Pentru a evita eșuarea în formule desuete sau anacronice, limbajul artistic înnoitor trebuie articulat într-o triplă direcție – monumentală, vizionară și activă.

Eugen Crăciun nu a fost pictorul unui singur stil, nici al unui curent anume. Evită popasurile definitive, lăsînd impresia unui continue tatonări identitare. Poate de aceea, unii dintre critici l-au considerat inclasabil. Petrecute la răstimpuri, călătoriile în Occident îl îndeamnă la revizuiri și primeniri succesive. Experimentează vocabularul avangardelor și al ...ismelor care îl atrag irezistibil (postimpresionism, dadaism, constructivism, neoexpresionism, suprarealism). Optează pentru cicluri tematice (cosmic, geometric, mistic, erotic, antropologic-mașinist...), supunîndu-le tratamentului plastic agreat la un moment dat, astfel încît tablourile dintr-o vreme nu prea seamănă cu altele, dintr-o etapă diferită. Deși lucrează într-o perioadă constrîngătoare ideologic, se eschivează compromisurilor dezonorante. Realismul socialist nu-l prinde; abandonează curînd și zona figurației mimetice. Intuiește însă beneficiile abstractizării, pe care o va susține de o platformă speculativă cu accente mistice și metafizice. „Arta e un vis – va scrie –, o halucinație realizată cu știință.” Logica „invenției” artistice nu exclude geometrizarea, schematizarea și simbolizarea. Orice idee, fie și obscură, poate fi transpusă în imagini stilizate.

Citindu-i parte din aforismele publicate, s-ar spune că artistul filtrează lumea printr-o lentilă poetică. O recunoaște explicit: „Pictură se numește atunci cînd facem poezie nu prin cuvinte, ci prin forme și culori”. Tocmai forța, strălucirea, intensitatea și profunzimea culorii deosebesc pictura de simplul desen. Pe un alt plan, denunță lipsa de perspectivă sau navigarea fără busolă pe apele tulburi ale creației: „Cred într-o artă clară, optimistă, viguroasă; nu mă las înșelat de mode trecătoare, văd arta ca pe un edificiu solid, așa cum l-au construit înaintașii”.

Deși favorabil în principiu rațiunii și lucidității, Eugen Crăciun socoate că arta trebuie să fie preocupată de „impresionarea” publicului, nu de explicații erudite. Tablourile nu se decodifică, nu se despică în fir logic; ele trebuie să placă, să provoace o impresie favorabilă. Dacă vrea să fie credibil, criticul trebuie să devină tovarășul de drum al artistului, altfel riscă să eșueze în teorii sterile. Artistul, la rîndu-i, trebuie să fie „mut”, lăsînd tabloul să „vorbească” de la sine. Dacă acesta este bine configurat, efectul va fi unul de rezonanță, de undă propagată indefinit; lumea însăși se încarcă de farmec, muzicalitate și energie – tocmai ingredientele care o fac suportabilă. În privința opțiunilor artistice, nu există limite, nici convenții de netrecut. Uneori, arta „bate” viața: „În artă trebuie să visăm, iar în viață trebuie să fim cu picioarele pe pământ.” Eu, unul, i-aș da parțial dreptate. Există visători și în viață, și dincolo de ea...

Încercuind absențe, cu Maxim Dumitraș

O direcție importantă din arta contemporană se legitimează aproape exclusiv pe exigențele participării și atitudinii publice. Încercarea de a contribui la rezolvarea problemelor curente, solidarizarea cu semenii în intenția depășirii precarităților de orice fel sînt cît se poate de firești. Nefirească mi se pare situația în care anumite poziționări – cele stridente și stereotipe – confiscă (substituie) armătura discursului artistic propriu-zis. Devenit activist în serviciul comunității (neapărat de stînga), artistul „implicat" asumă *parti-pris*-uri ideologice, angajamente sociale, aderă la cauze ecologice, economice și umanitare, critică necruțător instituțiile (chiar și pe cele care îl finanțează), protestează ori de cîte ori se ivește prilejul. Entuziasmul „luptei de clasă" și al frondei anti-sistem îi absoarbe mai toate energiile. Scrierile unor Marx și Lenin, profeții utopiei comuniste, îl inspiră în majoritatea gesturilor și acțiunilor. Este întotdeauna „contra", radicînd baricade semețe, abil fortificate, chiar și acolo unde războaiele par să se fi terminat de mult.

Există și o altă tendință, ușor anacronică – spun unii –, raliind artiști motivați de scrupule mai curînd estetice. Îi am în vedere pe nu puținii idealiști, visători, nostalgici ai „artei pure", încrezători că inventivitatea artistică nu a ancorat definitiv în mîlul banalităților. Mărturisesc, simpatizez mai curînd cu aceștia, apreciindu-le curajul de fi în răspăr cu moda partizanatelor de conjunctură, de a refuza clișeele propagandiste susținute doar pe clamări demagogice,

pompieristice, repetitive. Îmi plac artiștii „implicați”, dar în cu totul alt fel. Iată și un exemplu, spre ilustrare …

Maxim Dumitraș este departe de figura anahoretului retras din lume. Dimpotrivă. A absolvit Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, organizînd și conducînd de ani buni (peste douăzeci) singurul Muzeu de Artă Comparată din România, la Sîngeorz-Băi. Organizează periodic tabere de creație, simpozioane, participă la evenimentele breslei. Ultimul dintre acestea – vernisajul unei expoziții personale intitulate *Absențe încercuite* – s-a consumat zilele trecute, în Iași, la *Galeria Dana*. Dintr-o lume obsedată de prezență și zgomot, bistrițeanul decupează… „absențe”, le „încercuiește” artistic, expunîndu-le apoi în forma unor lucrări de sculptură și desen. Mai puțin familiară, tema ca atare solicită, de bună seamă, unele clarificări. Ce înțeles atribuim absenței? Are consistență și realitate? Poate fi aceasta încercuită și reprezentată?

Înțelegem „absența” prin recurs la termenul opus. Prezența este vizibilă și manifestată, absența nu. Putem identifica însă mai multe „regimuri” ale absenței. În lumea omului, o percepem ca lipsă ori ca pierdere. Ceva sau cineva (ne) lipsește, fapt ce creează disconfort. Limbajul obișnuit este compus din cuvinte, dar și din pauze sau tăceri care fragmentează discursul, dar îl fac inteligibil. Universul este „plin” de goluri; pe lîngă mulțimea corpurilor solide, vidul, găurile – albe și negre – intră fără dubiu în compoziția spațiului infinit. Absentează și zeii… Unele mituri descriu retragerea lor temporară. Rămasă fără cîrmă, lumea rătăcește „de capul ei”, adîncindu-se în rău. Filosofia și teologia gîndesc absența ca neant, ca Nimic. În creștinism, nimicul întemeiază (Dumnezeu, se știe, a creat lumea „din nimic”). Ființa (ceea ce este) și Neantul (ceea ce nu este) sînt de secole pretext pentru cele mai serioase acrobații specula-

tive. Absența ca etalare a nimicului este „vizibilă” și în artă – dovadă expozițiile de vid, tablourile monocrome și lucrările „fără sens”.

Ce expune Maxim Dumitraș în galeria ieșeană? Structuri circulare suspendate la înălțime, „absențe” încercuite, „goluri” circumscrise prin contur desenat. Intenția artistului este aceea de a capta spațiul în orizontul sculpturii: „Sculptura aduce cerul în faţa ochilor, ca să poată fi privit. Are loc o schimbare totală de perspectivă, unde nu mai interesează în primul rînd materia sculpturii, ci spaţiul care o înconjoară, însă nu spaţiul apropiat, ci acela cosmic, Cerul.

Sculptura devine un limbaj al spaţiului nemărginit, un discurs despre el. Cerul a fost întotdeauna viu, mişcarea lui a fost gîndită ca fiind circulară, semn al perfecţiunii, care nu poate fi decît eternă, nelimitată, infinită. Prin sculptură, spaţiul îşi dezvăluie cea de-a patra sa dimensiune – timpul."

Evacuînd materia, spiritualizînd-o prin abstractizare și vidarea conținutului, Maxim Dumitraș face loc lui Dumnezeu – Celui care nu poate fi reprezentat. Sculptura sa aduce în atenție „prezența nevăzută" sau absența aparentă a divinității. Cercul (Alfa și Omega, începutul și sfîrșitul, simbolul totalității, perfecțiunii, eternității) este perceput ca „aură" a semnificantului ultim, devenind „cadrul" favorit al lucrărilor.

Ca și Brâncuși altădată, Maxim Dumitraș optează pentru dematerializare și decorporalizare, epurînd formele de orice artificiu decorativ. „Minimalismul" sau laconismul său nu suprimă sensul, ci îl căută instinctiv în fiecare detaliu: în pliurile formelor sculptate, în neobișnuitul materialelor (paie, nuiele, lemn, piatră, carne), în spațiul nealterat al naturii. Sursele de inspirație nu sînt neapărat livrești. Explorează trecutul îndepărtat, lumea arhetipurilor, cînd diferențele dintre culturi se dizolvă într-o matrice comună. Este tradiționalist în alegerea motivelor, dar modern și postmodern în limbajul utilizat. „Priza" tematică evită atît naționalismul facil, cît și provincialismul păgubos. Privește, altfel spus, dincolo de „partea noastră de cer" – unde îi plăcea lui Constantin Noica să localizeze „sentimentul românesc al ființei".

Proiectul lui Maxim Dumitraș tatonează cu succes limitele expresivității. Îl putem lectura și ca retragere deliberată în zona estetismului rafinat, a reflecției cu accente grave, metafizice. O atare perspectivă confirmă o dată în plus că arta de astăzi poate fi și altceva decît poziționare ideologică fals-afectată, conjuncturală, altceva decît simplu oportunism.

Tensiuni cromatice

În mulțimea de tablouri expuse la Luvru, unul, semnat de Guido Reni, reprezintă *Uniunea dintre desen și culoare*. Realizată după 1620, lucrarea pictorului bolognez înfățișează un tînăr chipeș, strîngînd protector umerii domniței de alături, vădit stînjenită de situație.

Gestica apropierii fizice este dublată de o alta, scoțînd în evidență dispozițiile fiecăruia; bărbatul lasă „urme” de cărbune pe suprafața unei foi albe, în timp ce frumoasa susține penelul și paleta pluricromă a pictorului. Împărțindu-și echitabil „responsabilitățile”, bărbatul trasează linii, schițează contururi, urmînd ca femeia să le îmbrace în culori. Fără doar și poate, imaginea se pretează mai multor „traduceri” alegorice. Poza fericitului cuplu ilustrează, într-un prim sens, armonia conjugală. Într-o altă lectură, putem vedea în complicitatea celor doi chiar o alegorie a picturii, gîndită sub semnul legăturii intime dintre linie și culoare, dintre fermitate și sensibilitate, dintre concentrare și entuziasm. Desenul este perceput ca masculin, în timp ce pictura va fi considerată de esență feminină, împrumutînd calitățile genului reprezentat.

Disputa dintre desen și culoare – se știe – își are originea la pictorii renascentiști italieni, despărțind stilistic

școlile venețiană și lombardă (care încurajau studiul culorii), de rivalele florentină și romană (exaltînd virtuțile desenului). În Franța, o „gîlceavă” similară îi va opune pe poussiniști (de la Nicolas Poussin, susținător al desenului) și rubeniști (de la Rubens, favorabil culorii). Ingres și Delacroix, Charles le Brun și Antoine Watteau vor evolua pe trasee marcate de același *parti-pris*.

Desenul sau culoarea? Este profitabilă o asemenea alegere? Nu sînt limitate din start soluțiile alternative? În practica de zi cu zi, artiștii își pot exersa opțiunea, administrînd limbajul cel mai adecvat intențiilor expresive. Îndatorată registrului coloristic, bunăoară, este *Elena Pruteanu-Samburic*, prezentă zilele acestea la Iași, pe simezele Galeriei „Cupola”, pentru a ilustra propriile *Tensiuni cromatice*. Născută în 1957, artista de peste Prut își face studiile de profil la Odessa și Chișinău, specializîndu-se în ceramică, pictură și sculptură. În prezent, este cadru didactic la Facultatea de Arte Plastice și Design din capitala Republicii Moldova, participînd la majoritatea evenimentelor plastice aflate în organizarea breslei care a asimilat-o.

Cum ar putea fi circumscris actualul proiect de expoziție? Care este rolul culorii? Dar al „tensiunilor” invocate în titlu? Privit îndeaproape, parcursul vizual al artistei basarabene este unul jalonat simbolic. Culoarea semnifică deopotrivă feminitate, iubire și viață – temele recurente în economia ansamblului. De această dată, autoarea testează nebănuitele posibilități ale combinărilor cromatice, mizînd pe impactul lor vizual. Dozate chibzuit, culorile pulsează, vibrează, degajă cînd forță, cînd energie. Inerente culorilor, ascunse în chiar constituția lor, „tensiunile” amplifică simțitor efectul exterior. Artista mobilizează personaje ficționale, populînd grădinile edenice, ori survolînd cu aplomb spațiile

tranzitorii și decorurile carnavalești. Motivele sînt inspirate de scrierile biblice și de miturile străvechi, oferind sugestii de înțelegere a creațiunii, a originilor celeste, a erosului și magiei. De factură suprarealist-abstractă, figurația sa poartă atît amprenta maeștrilor spanioli, cît și a celor consacrați la porțile Răsăritului.

Setea de absolut

Pictura Elenei Samburic are aparență muzicală. „Ritmurile vieții" sînt resimțite ca acorduri de jazz. Jazz-ul este spontaneitate, imaginație, libertate și joc. Contrastele cromatice sînt voit evidențiate. Albastrul, roșul, galbenul, albul se „tensionează" reciproc, prin asocieri surprinzătoare. Lumea este descrisă în termenii unei exuberanțe coloristice. Culoarea este viață; viața este, la rîndu-i, iubire, frumusețe și muzică.

Noua expoziție a Elenei Pruteanu-Samburic depășește cadrele tematice și formale cu care ne-am obișnut. Stilistica personală, verva imaginativă, sensibilitatea compozițională dau... culoare și tensiune întregului demers. Cu totul lăudabil.

Sacrul, icoana și tabloul

Cel puțin o dată în an mi se dă ocazia să… vorbesc în biserică. Chiar cu voce tare și amplificată, la microfon. Cu toate acestea, nu comit vreun sacrilegiu, nici vreun gest lipsit de cuviință, care să sfideze nepermis așteptările celor prezenți. An de an, în incinta Bisericii „Mîntuirea Maicii Domnului" din Galata vernisez o expoziție de „artă sacră", participînd totodată, împreună cu artiștii, la colocviul tematic organizat cu acest prilej. Dat fiind că publicul este compus din enoriașii obișnuiți, subiectele aprofundate sînt de larg interes: Ce este sacrul? Cum anume poate fi recunoscut și perceput astăzi? Există o formă optimă sau ideală a reprezentării sacre? Într-o lume profund laicizată, aproape atee, artistul mai comunică cu Dumnezeu?

Curatoriată de *Zamfira Bîrzu* și *Adrian Stoleriu*, expoziția reunește pe simeze lucrările a peste 50 de artiști cu notoriate, unii rezidenți în străinătate. Alături de numeroșii ieșeni, sînt prezente nume importante ale plasticii românești contemporane: Marin Gherasim, Onisim Colta, Cela și Costin Neamțu, Suzana Fântânaru… Titlurile propuse de autori au, fără doar și poate, rezonanțe religioase: *Sacru și profan, Raiul, Pomul vieții, Eden, Paracliserul, Clopotăreasă, Potir, Cruce, Răstignire, Biserică, Pieta, Înger, Ierarh, Prapur, Crez, Geometrie sacră, Poarta raiului, Treime, Stîlpnic, Coloana,*

Golgota… Codificate simbolic, lucrările (tablouri, sculpturi, fotografii) se pretează și contemplării, și interpretării.

Voit supradimensionat, tabloul lui *Jenö Bartos*, bunăoară, „dezvăluie" momentul unei *Iluminări* personale, decisive atît în planul opțiunilor artistice de viitor, cît și în cel al raportării la Dumnezeu. Recurgînd la stilizare și abstractizare, autorul împărtășește privitorului propria experiență a sacrului. *Gabriel Obreja*, în schimb, modelează un *Pește* minuscul, din ceramică, întorcîndu-ne cu gîndul la vremea primelor simboluri creștine, care condensau în forme accesibile semnificațiile unui mesaj cu deschidere universală. *Nihil sine Deo* („Nimic fără Dumnezeu") este leit-motivul pictural al lui Dragoș Gavrilean. Dumnezeu este taină, mister, întuneric, dar și origine, sursa absolută, „apa vieții" pentru cei însetați (*Fîntîna*, Marin Gherasim). Labirintice și întortocheate, toate drumurile duc la El (*Piramida,* Onisim Colta).

Expoziția sus-pomenită aduce în atenție și subiecte ceva mai delicate. Spre exemplu, ce înțeles atribuim sintagmei „artă sacră"? Care sînt liniile de demarcație între icoană și tablou? Ține, acesta din urmă, doar de registrul profan? În ce împrejurări ar putea „împrumuta" nimbul sacral? O întreagă teologie consideră icoana drept emblematică pentru spiritualitatea Răsăritului creștin, în timp ce tabloul devine semnul unui radical divorț de sacru, de transcendent, specific lumii occidentale. „Astăzi, așa numita artă sacră, prezentă în biserici, este cea mai lipsită de dimensiunea sacrului", scrie Paul Evdochimov într-o lucrare de referință (*Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Meridiane, Bcurești, 1993, p. 68).

Jenö Bartos, *Iluminare*

Astfel de abordări descriu raportul dintre icoană și tablou în termeni asimetrici, vădit părtinitori. Investită cu sacralitate, icoana capătă imediat o întrebuințare liturgică. Tabloul, în schimb, relaxează posibilitățile auctoriale de expresie, orientîndu-le doar spre finalități decorative, estetice și educative, considerate de rang inferior. În icoană,

venerăm nu imaginea, semnul, ci pe însuși cel reprezentat – Dumnezeu. Tabloul este „gol” de conținut; el „re-prezintă” realitatea, o substituie mai mult sau mai puțin strălucit.

Procedînd la idealizare mecanică, defel nuanțată, icoana este sustrasă precarităților de orice fel și „imunizată” estetic. Nu există icoane frumoase sau urîte, ci fidele sau infidele canoanelor formale prescrise. Le deosebesc doar „efectul” și „puterea”, cîtă vreme doar unele plîng, vindecă și fac minuni. Spectrul eficacității absoarbe distincțiile dintre copie și original, dintre autentic și *kitsch*. Proliferînd fără măsură, artizanatul riscă să sufoce arta. O icoană bizantină multiplicată industrial în China, înrămată strident și vîndută apoi pe străzile Ierusalimului, este la fel de „sacră” ca și alta, pictată cu evlavie în oricare din mănăstirile Carpaților?

Nu împărtășesc opiniile lui Evdochimov cu privire la arta sacră; am rezerve și în privința criticii severe administrată de acesta artei occidentale. Icoana nu poate înlocui tabloul. Reciproca este la fel de valabilă. Sacrul este accesibil fără discriminare, oricui și în orice loc. Iată mesajul unei expoziții reușite, de vizitat.

La aniversare (Bogdan Bârleanu)

Printre artiștii Iașului, *Bogdan Bârleanu* este, fără doar și poate, un personaj. Greu de portretizat în cîteva cuvinte, căci natura sa polivalentă, adesea contradictorie, îl sustrage tiparelor cuminți, previzibile. Afabil, volubil, disponibil necondiționat, își alege cu grijă prietenii; pe unii și-i apropie cu ușurință, pe alții îi îndepărtează la fel. Este socotit cînd hîtru, jovial și boem, cînd visceral, temperamental și sever. Nostalgic incurabil, amestecă bonomia, calmul și impetuozitatea într-o formulă care-l face cu ușurință remarcat. Regretă smintelile și neajunsurile prezentului, dar speră că se va găsi în cele din urmă axul bun, salvator. Este masiv în constituția exterioară, delicat și subtil în cea ferită privirilor grăbite. La cei șaizeci de ani tocmai împliniți, pare un munte de om cu suflet (încă) adolescentin.

Să fie o asemenea aniversare moment de bilanț? Este Bogdan Bârleanu la vîrsta unei „dări de seamă" definitive? Sînt sigur că nu. Traseul profesional de pînă acum îl recomandă drept un pictor de succes. A avut privilegiul de a se naște într-o familie cu ascendențe artistice, tatăl său – Iftimie – fiind unul din sculptorii consacrați ai vremii. Studiază pictura la Iași, pentru ca ulterior, din 1977, să se specializeze în muzeologie la Institutul „Nicolae Grigorescu" din București. Intră de timpuriu în miezul „lumii artei", cunoscînd îndeaproape personalități ale plasticii românești

care i-ar fi putut deveni modele de urmat (Dan Hatmanu, Adrian Podoleanu, Corneliu Ionescu, Ion Irimescu…). Se ferește însă a-și crea „atele” stilistice de împrumut, preferînd o contaminare selectivă, dar și o evoluție solitară, uneori chiar împotriva curentului.

Debutează sub impresia tentațiilor moderniste, mult mai asortate cu spiritul rebel al Capitalei. Prima expoziție personală, cea din 1982, a fost considerată de bun augur, criticii de atunci (Vasile Drăguț, Dan Grigorescu) pronunțînd verdicte favorabile, încurajatoare. Are șansa de a călători în străinătate. În țară, se anunță a fi unul din liderii generației sale. Împreună cu Traian Mocanu, înființează la Iași „Atelier 35”, grupare interesată de o primenire a limbajului plastic autohton. „Germinații”, expoziția de la „Cupola” (1996), surprinde prin ineditul perspectivei. Analitic, minuțios, „arheologizează” materia, o privește cu lupa biologului, căutînd să-i dezvăluie secretele, să-i pătrundă intimitățile. Îl interesează mai puțin evidența suprafețelor, cît imprevizibilul adîncimilor. Cu acel prilej, se distanțează net de conservatorismul plastic ieșean, centrat fatalmente pe o retorică a pitorescului – superficială, dulceagă și facilă. Alte expoziții personale în țară și străinătate, numeroasele reconfirmări critice, doctoratul în „arte vizuale” obținut la București (2008) sînt semne ale unei cariere situate predilect pe vectorul reușitei. Celor interesați de amănunte biografice suplimentare le recomand excelentul album monografic realizat de *Grigore Ilisei* (foarte bine scris, documentat și ilustrat – un model pentru producțiile de gen), lansat cu ocazia vernisajului consumat zilele trecute.

Fără dubiu, Bogdan Bârleanu este unul dintre cei mai talentați artiști ai Iașilor. Deși pictează mult, expune rar și

selectiv. Abilitățile coloristice, lejeritatea cu care schimbă registrele tematice și formale, posibilitatea de a se „dedubla” cu ușurință, alternînd subiectele grave, profunde, cu cele decorative, îl recomandă o dată în plus. Pictează anevoios, dar cu pasiune. Poate de aceea tablourile sale atrag privirea și răsfață ochiul cu splendori nebănuite.

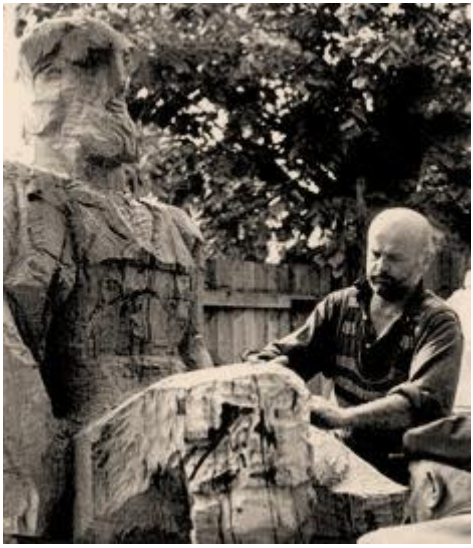
În expoziția de la Muzeul Unirii, Bogdan Bârleanu abandonează abstracția picturală, revenind la figurativ. De altfel, studiile de peisaj și crochiurile florale par a-i fi pe moment popasurile favorite. Returul clasicist este oarecum capricios, autorul refuzînd – cel puțin cu această ocazie - atît portretul, cît și naturile statice. Cum ar trebui privită replierea artistului ieșean spre la vocabularul tradiției, după ce a experimentat cu fervoare mulțimea ereziilor avangardiste? Este un recul involuntar? Sau, dimpotrivă, unul premeditat? Marchează într-adevăr un pas înainte, „cu accente de modernitate”, cum s-a afirmat?

Cred că astăzi este tot mai greu să te impui în artele vizuale valorificînd soluții moderniste sau extensii ale acestora. Nu-i mai puțin adevărat că acestea sînt și opțiunile validate estetic de critici, curatori și galerii. Returul la clasicism poate fi seducător, profitabil în plan personal, imediat, dar nu mai mult. Din această perspectivă, calitățile atribuite unei lucrări, laudele conjuncturale aduse unui autor se convertesc automat în vulnerabilități și defecte.

Spre deosebire de mulțimea artiștilor limitați în posibilități, Bodgan Bârleanu poate fi și clasic, și modern în egală măsură – după dispoziție și împrejurări. Pictează pentru propria-i plăcere, dar și răspunzînd așteptărilor publicului pe care l-a fidelizat. De aici, oscilațiile, fluctuațiile, tatonările, avansurile și revenirile, căutările fără șir. Chiar dacă justificate în contextul aniversar, tentativele de bilanț riscă să devină parțiale, provizorii și irelevante, pentru că – sînt ferm convins – la proxima expoziție personală, peste cinci ani (probabil), Bogdan Bârleanu va surprinde din nou. Să sperăm că la fel de plăcut.

Sculptorul și Golgota lui (George Apostu)

Dacă nu s-ar fi stins prematur, *George Apostu* ar fi împlinit anul acesta 80 de ani. Născut la Stănișești, lîngă Bacău, a lăsat în cele doar cinci decenii de viață o operă impresionantă. Poate fi numărat, fără dubiu, printre cei mai importanți sculptori români. Cu toate acestea, prea puțini îl cunosc. În orașul lui Bacovia, un Centru Cultural Internațional îi poartă numele. Periodic, i se dedică evenimente, menite a-i reconsidera meritele și a-l readuce în atenția contemporanilor…



„E greu pentru un sculptor român să se ție pe picioare după Brâncuși” – spunea George Apostu într-un interviu din 1969. Și asta, la puțin timp după debutul său bucureștean, unde se făcuse remarcat de Petru Comarnescu și de Dan Hăulică. În 1965, va participa la Bienala de la Paris (*La jeune sculpture*), ocazie cu care este apreciat de chiar André Malraux – care-i și comandă o lucrare. Încă de pe atunci, băcăuanul anticipase inepuizabilele posibilități date de racordarea la vocabularul sculptural modern, cel pe care decide să-l exploreze temeinic, aidoma predecesorului său ilustru. Dacă sculptorul din Hobița impusese cu succes o „rețetă” personală, artiștii situați în aceeași arie de contaminare stilistică păreau fatalmente condamnați la o condiție periferică sau epigonică. Mulți însă au știut să se sustragă mimetismului păgubos, căutîndu-și o „cale” a lor.

Este și cazul lui Apostu. Ar fi preferat să rămînă protejat de mantaua călduță a figurației clasiciste, îndeobște „neproblematică”. De aici și conformismul anumitor abordări. Maternitatea, bunăoară, devenise o temă exploatată în exces de artiștii vremii. Încercase și Apostu variațiuni pe acest subiect, considerat „la modă”, dar – spune artistul – „am fost foarte nemulţumit de ele, pentru faptul că acest sentiment este exprimat cu multă dulcegărie, cu mult sentimentalism”. Abstracția, în schimb, departe de a fi o risipire în absurd și non-sens, este percepută mai degrabă ca o piatră de încercare. Una de căutare a limbajului personal, într-un registru artistic dinamic și promițător, dar alunecos. O afirmă într-unul din dialogurile purtate la Paris cu Ionel Jianu: „Sculptura mea este o necontenită căutare. Plec de la o idee, o schițez, fac un desen și apoi încep să-i caut o formă în care ideea să se concretizeze... Nu nutresc

speranța că voi ajunge într-o zi la forma definitivă, la forma ideală care nici nu există. Numai Brâncuși a reușit să-și apropie absolutul de forma ideală".

Istoricii de artă s-au străduit – și vor mai osteni încă – să-i „decupeze" scurta-i viață în momente și etape decisive. Succesiunea ciclurilor tematice evocă treptele maturizării sale artistice. Masive, semețe, apăsătoare, lucrările în piatră și lemn din seria de *Tați și fii* înfățișează un alt fel de „arbore al vieții", calchiat nu pe binomul matriliniarității (descendența mamă-fiică), ci pe modelul autoritar patern. În lumea satului patriarhal, genealogiile sînt legitime cîtă vreme succesiunea se întemeiază pe ascendentul masculin. Echilibrul, stabilitatea, bunăstarea se perpetuează „din tată-n fiu". În alte serii de lucrări (*Fructul soarelui*, *Fluturii*), artistul explorează resursele simbolismului arhaic, mizînd pe sugestiile formelor verticale, ivite – perpendicular sau oblic – deasupra orizontului. Coloana, cercul, spițele, punctul radiant al acestora evocă legăturile misterioase dintre Unu și multiplu, dintre unitate și diversitate, punînd miezul, Centrul, Axul absolut în relație cu mulțimea elementelor. Este activată, astfel, exigența de a așeza ideea la nivelul sculpturii, dar și sculptura la nivelul ideii.

Care sînt reperele distinctive ale plasticii lui George Apostu? Mai întîi, cele de ordin formal. Dacă Brâncuși impusese modulul octaedric ca leit-motiv al *Coloanei Fără Sfîrșit*, băcăuanul se oprește la *spirală*, sculptînd mulțimi de „șuruburi" verticale, fluturi fără aripi înălțîndu-se curajos în văzduh, sugerînd rotirea suitoare, „hora" centripetă ascendentă, metaforă vizuală a detașării de materie, prin spiritualizare treptată și zbor. Un alt motiv caracteristic – sculptura plată, bicefală – accesibilă frontal, dintr-o privire.

Personajele lui Apostu refuză anatomiile convenționale, relieful, circularitatea, volumele pline, în favoarea profilelor subțiri, ferm tranșate. Și în privința opțiunilor tematice predominante, George Apostu are ceva important de spus. Artistul evită să abordeze conjuncția arhaicului cu universalul (realizată de Brâncuși), în profitul integrării formelor arhaice unei perspective regionale: „În sculpturile mele încerc să găsesc calmul grec, calmul balcanic. Căci de acolo ne tragem”.

Primii ani ai exilului parizian coincid cu o evidentă accentuare a sentimentului tragic. „Viața nu este un tobogan, după mine este o Golgotă” (Scrisoare către Liana Axinte, publicată postum, în 1987). Apostu se apropie tot mai mult de esența creștinismului, exersînd subiecte pînă atunci neglijate. Motivele penitenței și morții lui Christos revin obsedant. Odată cu primii *Chriști răstigniți,* arta sa devine confesivă, patetică, anunțînd proxima întîlnire cu moartea. Lucrările sînt cioplite în lemn și pictate cu mici pete de sînge, accentuînd la maxim dramatismul reprezentării.

Prietenilor parizieni le oferă cadou cîte o lucrare din ciclul sus-pomenit. Printre norocoșii beneficiari ai generozității artistului se vor număra Eugen Ionescu și Emil Cioran. Ambii vor fi impresionați de expresivitatea lucrărilor, dar și de motivația profund creștină a autorului: „La temelia talentului lui Apostu stă credința – nota, în 1987, E. Ionescu. Îi admir forța de expresie, originalitatea, vigoarea și simțul Sacrului. Un simț al sacrului puternic și pur”. Cioran, în schimb, se lansează în comparații și analogii: „Chriștii lui George Apostu reprezintă punctul extrem, culmea vertiginoasă a operei sale...” Figura Fiului se aseamănă cu acel *Christ mort*, al lui Holbein, expus la Basel, invocat în *Idiotul* lui Dostoievski. Ce au în comun viziunea sculptorului român și cea a pictorului german? „Sentimentul de neîndepărtat al morții, nu numai ca eveniment, ci și ca absolut, nu numai ca o transfigurare, ci și o încheiere, un sfîrșit, Sfîrșitul în sine. A fi credincios și a-ți fi milă de Dumnezeul tău – iată paradoxul patetic al creștinismului... Apostu a fost un spirit profund religios” (Emil Cioran, 1986). Și un mare artist, aș adăuga.

Daruri „otrăvite”

Galeria „Dana” a fost zilele acestea locul unui demers expozițional mai puțin obișnuit, menit parcă să testeze nu neapărat sensibilitatea publicului, cît sagacitatea acestuia. Titlul însuși este pentru mulți o piatră de încercare. *Egredior*, ce va să însemne? Cum dicționarele autohtone se dovedesc inapte să ofere vreun indiciu lămuritor, ești invitat să cauți sursele alternative. În latină, termenul desemnează deopotrivă „ieșire” și „înaintare”. Egredior este pasul spre „în afară”, avansul centrifug, detașarea treptată, chiar în sens de urcuș. Am putea înțelege că ar fi vorba despre o „ieșire în lume” a cuiva, ori că este evocat un posibil ritual de inițiere. Într-un fel, chiar așa stau lucrurile…

EGREDIOR
/ proiect artistic la Galeria DANA
Proiectul artistic EGREDIOR, realizat în parteneriat cu Galeriile de artă DANA, Iași, se va desfășura pe parcursul unui an, urmărind să investigheze și să promoveze, prin metode artistice contemporane, forme de estetizare relațională și comunicațională, ce pot contribui la combaterea clișeelor și ideilor preconcepute, care ar putea limita percepția asupra realității, provocând stări de nesiguranță, frică, servilism, în relația dintre individ și societate. Prin acest proiect se o dorește o angajare în promovarea valorilor morale, proliferând o artă a dialogului, a relaționării și implicării.
Prima manifestare din cadrul proiectului are ca temă de dezbatere Puterea auctorială ca dar.
Egredior se referă la cei care încearcă să iasă din forme, din aceste invariante stilistice. Ne închidem în sfere, bănuim ciclicități naturale dovedind astfel teamă față de mișcare, față de înaintare. (M. Sidovius)

Avînd drept subtitlu „puterea auctorială ca dar”, proiectul sus-pomenit este conceput în formă colaborativă, mobilizînd doi autori de vîrste apropiate. Unul dintre ei, *Marius Sidoriuc* (absolvent de sociologie, cu un doctorat filosofic despre „heterotopiile ruinei”, obținut la Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), este debutant în cîmpul artei. Pictează de ani buni pentru propria-i plăcere, fără să se fi gîndit a da lucrărilor sale o finalitate publică și, cu atît mai puțin, una comercială. *Dorin Baba*, partenerul „noului venit”, se bucură deja de recunoaștere și notorietate printre artiști. Celui dintîi, expoziția ieșeană îi oferă nesperata ocazie de a părăsi cochilia anonimatului, scoțînd curajos „capul în lume”; pentru celălalt, este doar prilejul de a-i întinde prietenului o prețioasă „mînă” de ajutor. În ce manieră? Semnînd cu propriul nume pînzele colorate de amicul său. Și asta, chiar în timpul vernisajului cu public.

Cum ar putea fi calificat un atare gest? Ca furt abject, „pe față”? Ca substituție ilicită? Ca însușire abuzivă a proprietății cuiva? Ce-ar justifica, estetic vorbind, un asemenea transfer identitar? Cine este, în fapt, autorul lucrărilor etalate? „Noul venit”, cel care a ostenit la realizarea acestora? Ori semnatarul leneș, ivit ulterior? Există precedente care să legitimize ineditul schimb? Care este adevăratul profitor? Avem de-a face cu picturi originale? Sau, mai curînd, cu niște falsuri, cu piese lipsite de valoare, vrednice de lepădat?

Practica licită a transferurilor de identitate are, în cultura Europei – cel puțin, o tradiție venerabilă. În Renaștere, bunăoară, maeștrii își asumau integral lucrările executate în bună parte de ucenicii și discipolii lor. Semnătura celui consacrat, capitalul simbolic reprezentat acesta, amplificau valoarea produsului final. Există însă și o istorie a transferurilor frauduloase. Despre Dali, spre exemplu, se știe că a

vîndut sute de… semnături puse în colțul unor tablouri imaculate, „în alb”. Tot atîtea falsuri atribuite lui Dali sînt și astăzi în circulație, cum și mii de cópii ale lucrărilor sale celebre, „autentificate” doar prin ștampilare.

Cînd invocă „puterea auctorială ca dar”, artiștii ieșeni dau colaborării lor o miză evident speculativă. În context, fiecare dăruiește cîte ceva. Care este însă adevărata natură a darului? Ce fel de daruri își fac cei doi? Tema ca atare ne trimite iarăși în bibliotecă, la un Marcel Mauss (cel care elucida, din punct de vedere sociologic, mecanismele darului și ale contra-darului), la René Girard (cu lucrările sale despre „victimizare” și sacrificiul ispășitor), la Jean-Luc Marion (cu a sa „fenomenologie a donației”), dar și la Jean Starobinski, autorul unui tom excelent ilustrat (*Largesse*, Gallimard, Paris, 2007), glosînd despre generozitate și ipostazele acesteia.

Mai întîi de toate, s-ar spune că darul creează obligații. Primitorul se vede oarecum constrîns să răspundă cu monedă egală donatorului. Cînd nu poți replica în aceeași măsură, rămîi îndatorat pe termen nedefinit; ești, fără să

vrei, victima inocentă a unui schimb asimetric. În aceste cazuri, darurile pot fi „otrăvite” și înșelătoare. Nu toate ofertele sînt „prietenoase”, ori complet dezinteresate. Dacă sînt făcute pentru a umili, pentru a epata sau a flata orgolii nemăsurate, dacă țintesc doar plăcerea afișării ostentative, dacă se transformă în spectacol mediatic de prost-gust, gesturile pretins-caritabile se contrazic de la sine. Ori sînt daruri, ori sînt cu totul altceva.

„Darurile” schimbate artiștii asociați în acest demers trebuie văzute în felul unei investiții mutuale de încredere. „Nou venitul” abandonează cercul euristicii private, iese în public, acceptînd să-și „sacrifice” opera, să o doneze celuilalt, în timp ce acesta din urmă, prin simpla semnătură, transferă întregul său portofoliu simbolic, pariind pe talentul și valoarea prietenului novice. Primul se vede obligat să răspundă în viitor pe măsura darului auctorial. Altfel, devine victima unui pact „otrăvit”.

Proiectul administrat în tandem de Marius Sidoriuc și Dorin Baba subscrie unei estetici de tip „relațional”. Chiar dacă au valoare artistică indiscutabilă, lucrările sînt emblematice mai curînd pentru contextul nou creat, arătînd cum se poate închega o prietenie trainică, profundă, dincolo de prejudecățile uzuale cu privire la „autor”, „valoare” și „proprietate”. Riguroși cu scrupulele unei „ontologii” a operei de artă, am putea spune că avem de-a face cu o inedită colecție de falsuri, doar că acestea sînt… „autentice”, transparente și licite. O expoziție unică, de neocolit, în care – vorba lui Noica – „nu se știe cine dă și cine primește”.

Călătorind cu Dragoș Pătrașcu, după 30 de ani

Dată fiind vizibilitatea sa în spațiul public și frecvența cu care participă la evenimente, n-am fi spus că s-au scurs tocmai trei decenii de la precedenta expoziție asumată cu titlu personal. Nu face parte din categoria artiștilor leneși, nici din tagma celor neglijenți cu propria carieră. Dimpotrivă. Lucrează mult, expune selectiv, premeditîndu-și scrupulos aparițiile. Mereu preocupat de administrarea următorului proiect, lasă de fiecare dată impresia implicării și mobilizării totale. Dinamic și polivalent, experimentează îndrăzneț abilități relativ eterogene. Este și profesor, și artist, și curator, și promotor. Este, uneori, și propriul critic. Se eschivează retoricii de vernisaj, preferînd să se exprime fără intermediari. Emfaza oratorică este substituită astfel de textul lămuritor, autoreferențial, la „obiect". Orgoliu exagerat? Sau, mai curînd, simplu exercițiu de sinceritate?

Cam în felul acesta l-am văzut zilele trecute, la vernisajul *Călătoriei* sale ieșene: așezat în fața unei instalații de mari dimensiuni, alăturînd instrumente muzicale – toate vopsite în negru, mixate, „hibridate" în forme imprevizibile. Cum ar putea fi „citit" *background*-ul nocturn al orchestrei silențioase? Ca o metaforă a unei lumi uniforme, monotone, resimțită opresiv. Într-o lume ostilă, identitățile sînt șterse, absorbite de anonimat. Doar curajoșii caută să se sustragă, pentru a-și profila diferența. Tradusă în termeni vizuali, neobișnuita lecție de viață este dublată de sugestii

vizînd condiția artistului în vremuri deloc prietenoase. Dacă dorește să răzbată, acesta trebuie să se detașeze de mulțime, să refuze stereotipurile și cîntatul în cor. Trebuie, altfel spus, să ajungă „solist”, voce distinctă, *autentică*, lesne de recunoscut.

Cred că aici s-ar cuveni căutat sensul *Călătoriei* descrise în cele trei galerii ieșene („Cupola”, „Th. Pallady”, „N. Tonitza”). Conceput în maniera unei „antologii” de imagini, voiajul lui Dragoș Pătrașcu este retrospectiv, confesiv și paideic în egală măsură, ilustrînd „popasurile” decisive ale evoluției sale artistice. Itinerariul subiectiv propus de autor aduce în atenție, printre altele, fronda și radicalismul debutantului, obsesia originalității imediate, contaminările și influențele de netăgăduit, ispita modelor occidentale, voluptatea cuceririlor și, deopotrivă, a renunțărilor. Temele și stilurile exersate sînt pomenite în cadența „descoperirilor” succesive.

Mărturie stau *Autoportretele* din anii studenției, primele compoziții hiperrealiste, gravurile și desenele din ciclurile *Melancolia istoriei*, *De la fereastra mea* și *Note despre linie*.

Pe un alt palier, *Călătoria* lui Dragoș Pătrașcu descrie treptele maturizării propriului vocabular. Ea începe cu punctul, reperul absolut, se continuă cu linia – cînd subțire și delicată, cînd îngroșată și contorsionată –, pentru ca, ulterior, formele să capete culoare, relief și volum. Artistul explorează latențele infinite ale plasticității, trecînd cu ușurință de la simplul desen, la gravură; de la grafică și colaj fotografic, la „imaginea-text"; de la pictura „tactilă", la tablourile cu obiecte și la instalațiile complexe, tridimensionale. Genurile sînt abil combinate, astfel încît să contrazică atît rutina exclusivei specializări, cît și utopia limbajului pur.

Calitatea de grafician, atribuită îndeobște ieșeanului, este oarecum nedreaptă și restrictivă. Lucrările din ultima perioadă ni-l arată deschis unor neașteptate „schimbări la față”. Departe de a se fi domolit, verva inventivității pare potențată odată cu fiecare nou experiment. Mobilitatea compozițională, flexibilitatea stilistică, „spiritul de finețe” al execuțiilor, subtilitatea administrării proiectelor îl mențin, fără doar și poate, în atenția publicului avizat, dar și în elita artiștilor români contemporani.

Chiar dacă privilegiază forma și imprevizibila euristică a acesteia, Dragoș Pătrașcu nu refuză pariul întîlnirii cu ideea, doar că o disimulează în veșminte alegorice, simbolice și aluzive. Astfel interpretat, mesajul inițiatic al *Călătoriei* transpare cu evidență. Este nu o rătăcire haotică prin labirintica „lume a artei”, ci un periplu vizual autobiografic, un „pelerinaj” în sens centripet, circumvolutiv, *spre sine.* Unul lung, istovitor, dar exemplar și cu totul onorant.

Sărbătorile privirii

Cu întîrziere de cîteva luni, datorată îndeosebi scrupulelor privind calitatea editării, a apărut de curînd un excelent album dedicat *Artiștilor absolvenți la Iași (1860-2014),* coordonat de *Cristian Ungureanu*, cadru didactic la Universitatea ieșeană de Arte. Excelent ilustrat și comentat, tomul aduce în atenție cîteva repere ale plasticii autohtone, cu intenția de a-i reevalua motivele, traseele evolutive precumpănitoare, dar și performanțele. Putem vorbi despre o istorie venerabilă a iconografiei moldovenești? Este aceasta realistă și originală? Cît anume se îndatorează influențelor străine? Unde i-ar trebui căutate sursele de inspirație? Care-i sînt reprezentanții iluștri? Se pot cuantifica, fără urmă de părtinire, aportul și atuúrile fiecăruia? Este îndrepățit negativismul contestatarilor? Dar scepticismul reducționist, deseori autoflagelant și minimalizator al unor critici? Cîtă „europenitate” sau „modernitate” putem dibui în constituția tradiției locale pe care tocmai o revendicăm?

Paginile albumului nu propun un bilanț festivist, edulcorat în exces, ci oferă publicului doar indiciile necesare propriilor judecăți. Perspectiva retrospectiv – evocatoare este dublată de o alta, centrată paideic, ilustrînd felul în care se consumă transferul simbolic și de competențe între generații. Personalitățile artistice ale trecutului intră astfel într-un „dialog” la distanță cu „mai tinerii” lor, încercați

fatalmente de cu totul alte provocări. „Clasicii" autohtoni reconfirmă, în fapt, standardele care i-au consacrat. „Modernii" și „postmodernii" – aflați, de regulă, în staza primelor confirmări – își negociază cu destul curaj șansele de a licita la bursa celebrității. Ocazia unor aplicații „la obiect" a fost dată de evenimentele vizuale derulate astă-vară, sub tutela Festivalului Internațional al Educației, reunind artiști arondați unor tradiții diferite.

Calupurile tematice propuse de organizatori au fost decupate funcție de specificul instituțiilor care au găzduit expoziții. La Universitatea de Medicină și Farmacie, bunăoară, s-au chestionat vecinătățile dintre *medicină și artă*, oferind pretexte de reflecție privind corpul uman, dar și felul în care este privit acesta cu „ochi de artist", punînd în contrast anatomia lui carnală, fizică, și pe cea a sculpturii sau a tabloului pictat. Un posibil mesaj? Arta nu este lipsită de un sens terapeutic, la fel cum medicina practicată cu succes nu rămîne cu totul străină de pretențiile artisticității. Ce s-a putut vedea la UMF? Corpuri erotizate, cupluri, anonimi îndrăgostiți (Dragoș Pătrașcu, Zamfira Bîrzu, Manuell Mănăstireanu, Daniela Grapă, Olga Godovaniuc). Diversitatea motivelor a fost suverană: Iuliana Ciofu vede o Eva solară și o alta nocturnă, privindu-se „În oglinda Raiului"; Cristi Alexii schițează „istoria" parodică a nudului feminin; Ana Butnaru pictează nopțile vaporoase și senzuale ale geloziei; Adriana Micu surprinde privirea pătimașă a lui Pygmalion, sculptorul îndrăgostit de propria creație, dorindu-și-o pe moment însuflețită...

Natură și artă dă titlul evenimentului organizat în „Sala de marmură" a Universității de Științe Agronomice și Medicină Veterinară. Mesajul acestuia poate fi condensat

într-o singură propoziție: există ordine, proporție și frumusețe atît în artă, cît și în natură. Lucrările pun totuși în contrast idilicul, fermecătorul, „vibrațiile” ascunse ale vegetalului (flori, fluturi, peisaje încîntătoare, cozi de păun, grădini celeste) cu urîtul intervențiilor distructive, orientate premeditat contra-naturii. Parte dintre artiști investighează fața „pozitivă” a lumii (Constantin Tofan, Atena-Elena Simionescu, Ana-Maria Negară), în timp ce alții avertizează asupra riscului unei posibile apocalipse post-industriale (Mihai Tarași).

Partajată democratic de Universitățile „Al.I.Cuza” și cea Tehnică („Gh. Asachi”), „Sala Pașilor Pierduți” a găzduit două expoziții. Cea intitulată *Visiting Art History* propusese interpretări în cheie postmodernă ale unor lucrări clasice. O „Venus Cyberpunk” – replică la tabloul lui Botticelli – iese din valurile poluate ale mării, agresată la mal de mașinării sofisticate. „Noul Babel” este unul al tehnologiilor scăpate de sub control (Raluca Daniliuc).

Secțiunea *Știință și artă* fusese dedicată geniului ingineresc. Dumnezeu este „Marele Geometru”, „Arhitectul suprem”. La scară umană, Leonardo întruchipează pasiunea pentru artă, poezie, dar și inventivitatea de factură tehnică. Controlată în finalitățile sale, știința funcționează, de regulă, ca vector al civilizării. Într-un asemenea context, chiar și artele au de profitat (arta digitală, video art, computer art...). Dacă altădată știința însemna „putere”, experimentele artistice de astăzi pot revendica o alianță similară.

Albumul editat de Cristian Ungureanu, dar și evenimentele puse la cale de Asociația Absolvenților Universității de Arte fac un bun „inventar” al tendințelor și performanțelor școlii artistice ieșene. Ce fel de concluzii s-ar

putea formula? În „rețeta” unei tradiții viguroase găsim și noutate, și influențe, și continuitate, și salturi imprevizibile, și eșecuri. Toate însă trebuie asumate cu precauție și discernămînt. Retoricile „modernității” și „europenității”, invocate la început, nu se clamează strident sau demagogic. Întîi de toate, ar trebui susținute de fapte. Dacă sînt încurajați, artiștii Iașului își pot dovedi adevăratul potențial. Semnele arătate anul acesta sînt de bun augur. Lăudabile și – sper eu – repetabile.

Diana Mereuță, *Evening mood*

Contemporani și postmoderni

Una din erorile frecvent întîlnite în judecățile cu privire la arta contemporană este aceea de a o eticheta în bloc drept „postmodernă”. Realitatea este cu totul alta. Poți fi postmodern retroactiv, adică venind dinspre trecut, după cum poți fi contemporan fără a fi recunoscut ca postmodern. Doar parte din producția artistică a prezentului admite o asemenea calificare, după cum o alta – majoritară – se eschivează unei atari situări. Din perspectiva criticilor sau a reticenților, postmodernitatea este asociată răului absolut, derivei axiologice, rătăcirii fără de țintă și sens. Deconstrucția voluntară a formelor, mixajul genurilor, exuberanța ludică, aparența frivolă, reflexivitatea, disponibilitatea conceptualizării, persiflarea și ironia sînt denunțate ca semne ale superficialității cronice sau ale imaturității păguboase. Că lucrurile nu stau chiar așa, o demonstrează cîteva din întîmplările vizuale ieșene din ultima vreme, la care am avut plăcerea să fiu martor: *O lună plină de artă contemporană* (patru expoziții succesive, pe durata unei singure luni, la „Cupola”), *.Ro* (Andrei Tudoran, la Galeria „Dana”), *Nu mai vreau ‘contemporary’* (Eugen Alupopanu, la „Meru”). Un survol al aplicațiilor tematice ne arată că „postmodernii” – departe de a bagateliza „meșteșugul” artistic – îl iau cît se poate de în serios.

Claudiu Ciobanu și colegii săi de generație, spre exemplu, readuc în discuție problema intimității, căutînd să răspundă unor întrebări de felul: cînd, cu cine, cum, unde

ne simțim „ca acasă”? Dacă în alte ocazii erau denunțate transparența și precaritățile spațiului locativ, de această dată autorii fac abstracție de împrejurările economice frustrante, refugiindu-se discret sub umbrela vieții de familie sau a cuplului amoros. *Punct(eul)* – un alt proiect cu participare numeroasă – explorează tema incertitudinilor și a fluctuațiilor identitare. Cine sîntem? Cum ne vedem pe noi înșine? Cum ne privesc alții? Autorii optează pentru soluția autoportretului, luat fie ca „semnătură figurativă”, fie ca indiciu al sincerității. Ești așa cum te expui, dar și așa cum ești văzut.

Remarcabilă în abilitățile componistice, *Rodica Grosu* glosează vizual despre *echilibru și dezechilibru* din postura artistului tînăr, aflat la vîrsta începuturilor de tot felul, ispitită însă de mirajul stabilității. Excelează atît în studiile portretistice, cît și în schițele de mișcare. Pictor al nuanțelor și al intensităților cromatice, al melancoliilor și candorilor feminine, Rodica Grosu escaladează tot mai curajos versanții afirmării și ai confirmării depline.

La bună-vedere, titlul ironic propus de *Adrian Crîșmaru* nu este – cum n-am aștepta – formula politicoasă prin care artistul își ia cumva „rămas bun” de la public. Artistul pledează, în fapt, pentru o mai „bună-vedere”, adică pentru o terapeutică a privirii care ne-ar ajuta să discernem arta de non-artă și valoarea de non-valoare. Încrezător în sensul inițiatic al artei de calitate, Adrian Crîșmaru își invită publicul în „bucătăria” de lucru, unde culorile sînt „alimentele” de zi cu zi, iar paleta și penelul – „tacîmurile” sale uzuale, nelipsite. Expoziția sa descrie traseul care începe cu forma simplă, prohibită de semnificație, trece prin filtrele (sitele) prelucrărilor succesive, pentru a fi investită în cele din urmă cu sens.

Venit de la Universitatea de Arte din București, *Andrei Tudoran* – pictor tînăr, dar deosebit de talentat - înfățișează o Românie contrastantă, pestriță, aparent neașezată, în care frumosul se îmbină cu urîtului, firescul coabitează cu scandalosul, naturalul se învecinează cu stridentul. Nu doar lumea pare strîmb întocmită; deformată este și percepția

pe care o avem despre aceasta. Vedem lucrurile nu cum sînt în realitate, ci cum ne sînt prezentate prin „ochii de sticlă” ai televiziunii și internetului – fragmentate, incoerente, risipite fără noimă. Tablourile lui Andrei Tudoran se aseamănă unor ecrane intens „pixelizate” sau, dimpotrivă, goale de conținut, ca atunci cînd ștergem din greșeală o imagine din calculator.

Într-un alt contex, *Eugen Alupopanu* anunță că se desparte provizoriu de ispitele modelor și ale sincronizării, refuzînd constrîngerile „contemporaneității”. Preferă pictura „de plăcere”, fără program, străină canoanelor estetice și stilistice de orice fel. Artistul bistrițean ne demonstrează cel puțin două lucruri: cum poți fi imun la contaminări și influențe, cum te poți simți confortabil „în propria piele” și nu în una de împrumut.

Buna fortificare ideatică, excelenta manualitate, voluntara hibridare stilistică sînt probe că artiștii din partea noastră de lume recurg cu pricepere, dar și discernămînt la recuzita postmodernității. Cum să ne convingem că așa stau lucrurile? Deschizînd, din cînd în cînd, ușa galeriilor ieșene. S-ar putea să merite…

Metafore vizuale

Unele din problemele artelor țin de mesaj, finalități și receptare, altele de limbaj. Inutil de stabilit priorități sau ierarhii între acestea. Practica artistică ne spune că, în principiu, expresia este cel puțin egală în importanță conținutului. Spre deosebire însă de vocabularul riguros și univoc al științei, cel artistic este prin excelență evaziv. Constrînse a surclasa numeroasele confuzii și ambiguități, retoricile vizualității par neputincioase să-și facă ordine în chiar cîmpul arondat, punînd în circulație o mulțime de termeni imprecișI sau de-a dreptul obscuri. Haosul este și mai mare în privința cuvintelor folosite îndeobște pentru descrieri și aprecieri ale lucrărilor de artă. Cum calificăm, bunăoară, un tablou monocrom, negru, golit de orice figurație? Ce-ar putea semnifica, oare, în mintea privitorului? Noaptea, agonia, moartea, abisul, non-sensul, vidul interior? Ce sînt acestea? Concepte, simboluri, metafore, alegorii?

Clarificările terminologice sînt necesare mai cu seamă în discursul criticii de profil, acolo unde se doresc deconstruite intențiile autorului. În linii mari, conceptul privilegiază mesajul (ideea), simbolul potențează îndeosebi sugestia, pe cînd metafora pare semnul incontesabil al voinței de primenire formală. Între figurile de stil, aceasta din urmă pare să aibă astăzi cea mai largă circulație, fie că vorbim despre literatură, filosofie sau artă. Mizînd pe ambiguitatea generalizată,

proliferează însă tendința de a califica orice înfloritură de limbaj drept metaforică.

Ce ar fi totuși metafora? O comparație eliptică, prescurtată („omul este lup pentru om”). Un fel de a gîndi „vizual”, în imagini. Un artificiu, o abatere neașteptată, un transport al sensului dintr-un loc familiar către un altul, insolit. Nu toate metaforele au efectul scontat. Unele sînt „moarte”, „înghețate” sau „uzate” prin întrebuințare excesivă; altele sînt „proaspete”, „spumoase” și „vii”. Cînd o metaforă este reușită? Cînd combină în chip inspirat „noutatea și *a-propos*-ul, singularul și evidentul”, cînd dă satisfacție „derutînd” (Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 1990). Inventivitatea, în acest înțeles, este neîngrădită. Se fac mai multe metafore „într-o oră la piață, decît într-o zi la Academie” – spunea respectabilul Du Marsais.

De unde această digresiune în orizontul pedant și acribios al retoricii? Pretextul mi-a fost dat de proiectul *Metaforelor vizuale*, derulat la Galeria „Theodor Pallady”, avîndu-i ca protagoniști pe *Cosmin-Mihai Iațeșen* și pe *Liviu Șoptelea*.

Absolvent al Universității de Arte ieșene (promoția 2002, clasa profesor Dan Covătaru), *Cosmin Iațeșen* propune o reinterpretare a formelor sculpturale în direcție asumat metaforică. Fidel tradiției plastice autohtone, ieșeanul recurge la repertoriul consacrat al acesteia, căutînd pe cît posibil să învioreze formele, conferindu-le vivacitate, dinamism și elocvență. Cînd masive și grele, cînd gracile și miniaturale, compozițiile sale „spiritualizează” materia brută – lemnul, piatra și metalul.

Deși nu refuză soluțiile abstractizării, „metaforizările” sale plastice sînt tot atîtea prilejuri de etalare a resurselor

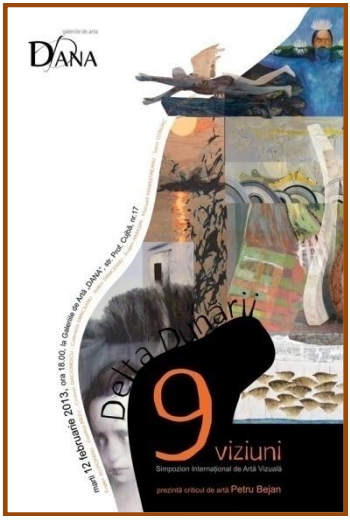
de sensibilitate și lirism. Unele aplicații par înscrise pe exigența căutării de sine (meditație, interiorizare), altele explorează un vector ascensional (Dedal și Icar, Pasărea Phoenix, zborul, călătoria, metamorfoza, translația, aspirația). Suplețea volumelor, rezolvările compoziționale inedite, în acord discret cu spiritul modernismului, fac din *Cosmin Iațeșen* unul din sculptorii de referință ai generației sale.

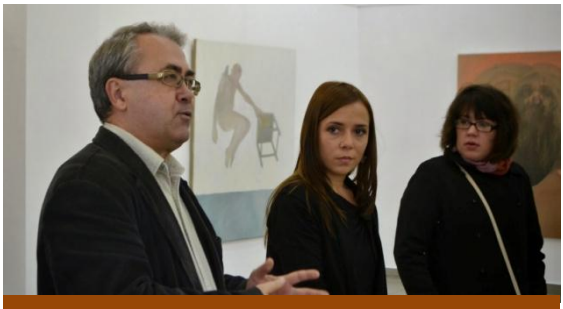
Liviu Șoptelea optează, deopotrivă, pentru o mai bună introspecție, dar și pentru intervenții în concretul apropiat. „Picto-instalaţiile" sale decupează imagini din cotidian și actualitate, le metamorfozează abil, semnalînd nevoia de experiment, de atitudine, de conceptualizare și simbolizare. Chiar dacă pare marcată pe alocuri de tentațiile abstractizării, pictura artistului botoșănean este vizitată mai curînd

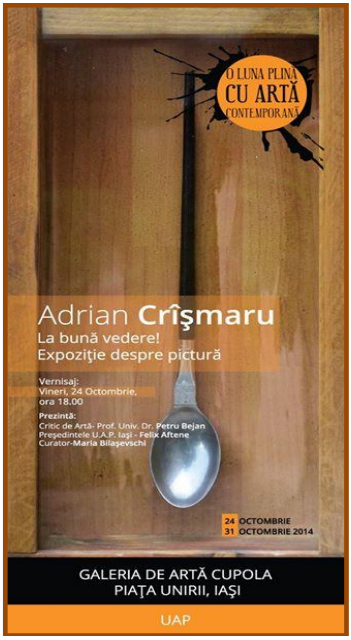
de briza marină, capricioasă, a poeziei – calmă și liniștită, uneori; nevrotică și agitată, alteori.

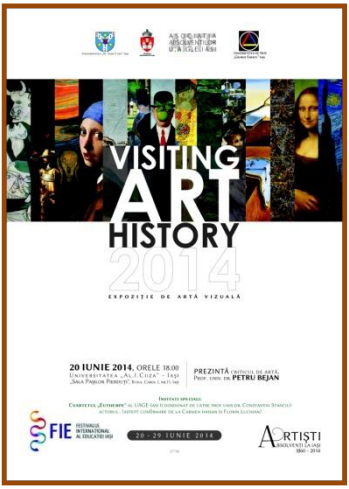
Ca mulți dintre confrații artiști, *Liviu Șoptelea* oscilează între constrîngerile modelor și nevoia exprimării sincere, necenzurate de prejudecăți. Buna administrare a culorilor, fermitatea și dinamismul liniilor, acuitatea proporțiilor îi sînt – fără doar și poate – cele mai bune recomandări.

Prin „galeriile” artei...


galeria de arta
DANA
Delta Dunării
9
viziuni
Simpozion Internațional de Artă Vizuală
prezintă criticul de artă Petru Bejan




O LUNA PLINĂ
CU ARTĂ
CONTEMPORANĂ
Adrian Crîşmaru
La bună vedere!
Expoziţie despre pictură
Vernisaj:
Vineri, 24 Octombrie,
ora 18.00
Prezintă:
Critic de Artă- Prof. Univ. Dr. Petru Bejan
Președintele U.A.P. Iași - Felix Aftene
Curator-Maria Bilașevschi
24 OCTOMBRIE
31 OCTOMBRIE 2014
GALERIA DE ARTĂ CUPOLA
PIAŢA UNIRII, IAŞI
UAP


VISITING
ART
HISTORY
2014
EXPOZIȚIE DE ARTĂ VIZUALĂ
20 IUNIE 2014, ORELE 18.00
PREZINTĂ
PETRU BEJAN
FIE
20 - 29 IUNIE 2014
ARTIȘTI

NATURA
ȘI
ARTA
EXPOZIȚIE DE ARTĂ VIZUALĂ
23 IUNIE 2014, ORELE 18.00
PREZINTĂ
PETRU BEJAN
20 - 29 IUNIE 2014
ARTIȘTI
FIE

DANA
16 IUNIE 2014, Ora 18.00
GALERIA DE ARTĂ "DANA", STR. PROF. CLUBĂ, NR.17
"ABSENȚE ÎNCERCUITE"
PREZINTĂ: PAVEL ȘUȘARĂ - CRITIC DE ARTĂ
PROF. UNIV. DR. PETRU BEJAN - CRITIC DE ARTĂ
MAXIM DUMITRAȘ
EXPOZIȚIE DE SCULPTURĂ ȘI DESEN

ATELIER DESCHIS
CA ACT PERFORMATIV
10-24 IULIE 2013
VERNISAJ 24 IULIE 2013 ORA 19:00
PREZINTĂ: Prof. univ. Dr. Petru Bejan
ARTIȘTI:
DELIA ANDRIEȘ
BOGDAN ARMANU
RADU CARNARIU
ANDREEA DASCĂLU
RUXANDRA RĂILEANU
CURATORI: Delia Andrieș & Ruxandra Răileanu
GALERIA THEODOR PALLADY IAȘI
(STR. LAPUȘNEANU NR. 7-9)